OTTOCENTO EUROPEO

Opere di G. A. BORGESE.

Risurrezioni (1903-05), ed. Perrella, 1922.

La Canzone Paziente (1902-08), ed. Ricciardi, 1910 (fuori commercio).

Rubè, romanzo, ed. Treves, 1921.

Le Poesie, ed. Mondadori, 1922.

I vivi e i morti, romanzo, ed. Mondadori, 1923.

L'Arciduca, dramma, ed. Mondadori, 1924.

Lazzaro, un prologo e tre atti, ed. Mondadori, 1926.

La città sconosciuta, novelle, ed. Mondadori, 1925.

A. Chamisso - L'uomo senz'ombra, Storia meravigliosa di Pietro Schlemihl, versione di G. A. B., illustrazioni di Leonardo Borgese, ed. Modiano, 1925.

La tragedia di Mayerling, storia di Rodolfo d'Austria e di Mary Vétzera, ed. Mondadori, 1925.

La Nuova Germania (1909), ed. Treves, 1917.

Italia e Germania, ed. Treves, 1919.

La guerra delle idee, ed. Treves, 1916 (esaurito).

L'Italia e la nuova alleanza, ed. Treves, 1917.

L'Alto Adige contro l'Italia, ed. Treves, 1921.

Storia della Critica Romantica in Italia (1905), ed. Treves, 1920.

Gabriele d'Annunzio, ed. Ricciardi, 1909 (esaurito).

La Vita e il Libro.
Prima serie (1910), ed. Zanichelli, 1924.
Seconda serie, ed. Bocca, 1911 (esaurito).
Terza serie, ed. Bocca, 1913.

Mefistofele, con un saggio sulla personalità di Goethe, ed. Quattrini, 1911 (esaurito).

Studi di letterature moderne, ed. Treves, 1915.

Tempo di edificare, ed. Treves, 1924.

Ottocento europeo, ed. Treves, 1927.

G. A. BORGESE

Ottocento Europeo

DAUDET, SAINTE-BEUVE, GOBINEAU, FLAUBERT, SCHILLER, GOETHE, KLEIST, CHAMISSO, HEINE, IBSEN, SHELLEY, ZANGWILL, TAGORE, GOGOL, DOSTOIEVSKI, TOLSTOI, ANDREIEF, TOWIANSKI, ecc.



MILANO
FRATELLI TREVES EDITORI
1927

Milano, Tip. Treves.

Qualcuno, discorrendo della mia opera giovanile di critico, ne ha fatto una lode che posso riferire: che anche quando dicevo male di un libro o, secondo il gergo, lo stroncavo, anche allora invogliavo alla lettura, e movevo il lettore a una qualche simpatia per l'opera a cui io ero nemico. Ciò vuol dire che questa inimicizia era senza meschinità, e senza tedio; ch'era anch'essa a suo modo simpatia.

Tanto più posso sperare che le pagine raccolte in questo nuovo volume destino o ridestino curiosità affettuose per gli autori e le opere di cui si parla; essendo quasi tutte ispirate ad ammirazione e fervore, quasi nessuna a giusta o ingiusta volontà polemica. Frutto di letture che a me piacquero molto, di vicinanze con Maestri amabili e grandi, esse vogliono giovare ad altri che ami quel piacere, che desideri quelle vicinanze; e non si propongono altro.

Ho escluso di proposito gli scritti di letteratura italiana, che in parte troveranno il loro posto in un'altra raccolta e in parte serviranno a completare il terzo volume di La Vita e il Libro, *ora in ristampa. Ho escluso anche ogni scritto che si riferisse ad autori fioriti per la prima volta in quest'ultimo decennio.*

Dalla vigilia della Bastiglia alla guerra del '914, dal preromanticismo alla morte di Tolstoi: tale è l'epoca e lo stile che chiamiamo Ottocento, e non c'è pagina in questo libro che per un motivo o per l'altro non ci riconduca a quello spirito, a quel tempo, il quale già s'allontana ed assume un profilo che ormai nella memoria degli uomini non muterà di molto.

Ai tre volumi di La Vita e il Libro, *agli* Studi di letterature moderne, *a* Tempo di edificare, *segue dunque questo* Ottocento europeo, *sesto dei miei volumi di saggi. Esso si collega più specialmente agli* Studi di letterature moderne; *e anzi parecchie delle pagine ora raccolte sono di quegli anni, immediatamente anteriori al '14, benché nel suo complesso il nuovo volume sia dovuto a studi e letture degli anni '22-'24.*

Quali poi siano i criteri che unificano queste pagine e questi volumi, quali i miei modi di pensare sull'arte e la critica, sulla vita e il libro, non è certamente qui il luogo di esporre o riesporre; e tanto meno di tornare sulla questione, già tante volte toccata, dei rapporti fra la mia preparazione di critico e la mia opera di artista. Che non è tema ottocentesco; e che io non saprei trattare con nessuna autorità.

L'intelligenza di quei lettori che mi seguono da molti anni sarà meglio illuminata dalla loro benevolenza.

Novembre 1926.

G. A. B.

"Le siècle est grand et fort, un noble instinct le mène.
Partout on voit marcher l'idée en mission;
Et le bruit du travail, plein de parole humaine,
Se mêle au chant divin de la création." (V. Hugo)

I.

LO STUPIDO SECOLO XIX.

Stupido per antonomasia, Grande Stupido, e grande solo per la grandezza della sua stupidità, è il secolo decimonono, nato con l'Impero napoleonico e morto — poiché non sempre le date dei documenti ufficiali sono attendibili — alla battaglia della Marna. Léon Daudet, condirettore dell'*Action française* e Aiace dei reazionari, lo ha commemorato in alcuni articoli della *Nouvelle Revue Française (Le Stupide XIX Siècle)* e in un libro di ugual titolo subito dopo apparso. E l'ha conciato per le feste.

In arte, in politica, in scienza, in filosofia, in religione, il secolo XIX fu un povero diavolo; e neanche gli è riconosciuto in queste pagine il merito di aver dato i natali a Léon Daudet e a noi, suoi ammiratori. Non ebbe architettura, e nelle lettere celebrò il trionfo del mal gusto romantico; in politica s'abbeverò di pacifismo per morire, nato da una carneficina, in una carneficina; rinnegò la certezza della fede per incensare idoli pseudoscientifici e vitelli non d'oro ma

di cartone; non ebbe metafisica. Il suo credo si riassume in ventidue proposizioni, di cui — per addur qualche esempio del metodo di Daudet — una depreca «le tenebre del Medio Evo», un'altra proclama che «gli uomini nascono naturalmente buoni e che la società li perverte».

La documentazione del Daudet è quasi esclusivamente francese. S'egli si fosse guardato un po' attorno, si sarebbe avvisto della tardività di queste critiche, instancabilmente ripetute in pieno secolo XIX, e dunque dell'opportunità di esporle in forma più pacata. L'impeto con cui egli si slancia contro quelle posizioni ideali e intellettuali fa pensare a porte di bronzo, munitissime e vigilate; invece sono spaziose barriere daziarie, con doganieri in sciopero. In Italia Manzoni fu più che guardingo, Leopardi mise in ridicolo le magnifiche sorti e progressive, Tommaseo, Balbo, Gioberti non ebbero quell'orrore per le tenebre del Medio Evo né santificarono il microscopio. In Germania Nietzsche — che Daudet ricorda una sola volta e di straforo — disse contro i suoi tempi su per giù tutto quello che poteva dirsi; e non parliamo dei russi. Al postutto non è facile trovare un'epoca che abbia fatto tanta maldicenza contro se stessa quanta ne fece il secolo XIX. Può essere benissimo che in Francia, e in Francia soltanto, le voci encomiastiche (Hugo, Michelet....) abbiano avuto una certa prevalenza, almeno per la tenacia e il volume; ma anche lì non mancarono le contraddizioni, e queste Daudet le conosce.

Egli è uno scrittore d'ingegno brillante e sonante,

specialmente polemico. Tutto volto a scoprire e a ferire le incoerenze e le sciocchezze dei suoi avversari, non abusa d'attenzione verso se medesimo; se no la punta dell'ira letteraria s'ottunderebbe, e cadrebbe lo slancio d'attacco. Il meglio di queste pagine è nella fresca spontaneità delle loro contraddizioni. Condannare in blocco il secolo XIX è una cosa da nulla; i guai cominciano quando gli ottocentisti si guardano a uno a uno, e la scomunica generale va applicata ai singoli. Allora Daudet s'intenerisce, specie di grande inquisitore che dovrebbe mandar sul rogo cari compagni di estetici simposi, e a uno a uno gli stupidi di quello stupido secolo li mitria e li corona, i dannati li manda chi in Paradiso e chi in un blando Purgatorio. In Paradiso vanno, tra gli altri, Balzac, De Musset, Becque, Alphonse Daudet, Mistral. Ci va anche Stendhal, previa una mite condanna condizionale. In Purgatorio c'è posto per Taine, per Hugo (« lirico senza pari »), per Flaubert, per Pasteur, per Charcot e fors'anche per Sardou. Balzac, se avesse il senso del *féerique,* sarebbe addirittura uguale a Shakespeare. De Musset è un grande autore drammatico. L'*Arlésienne,* la *Parigina,* i *Corvi* sono capolavori. Mistral è il Goethe francese. Per un secolo così stupido ci si può contentare.

Ma dunque Léon Daudet è ammiratore di Goethe? Fanatico. Goethe e Shakespeare stanno in cima ai pensieri di questo nazionalista; e non s'accorge che sono romantici almeno in senso superiore, e impregnati di quello spirito protestante a cui egli riconduce tutte le

aberrazioni e tutte le decadenze. Ma Daudet va innanzi col petto chiuso nella maglia di paladino e la testa nell'elmo, finché non veda scorrere un bel ruscello tra i fiori. Allora depone l'armatura, e, messosi in libertà, beve le dolci e fresche acque senza domandarsi se vengano da sorgente sacra o profana. Pare anzi che poco fa egli, vindice della Chiesa e del Trono, abbia pubblicato un romanzo licenziosetto.

La sua gran forza è nel buon sangue paterno: col che si allude parimenti al suo padre ideale, secolo XIX, e al suo padre carnale, Alfonso Daudet, non senza un che di Tartarino. Dal secolo morto — per modo di dire — sulle rive della Marna e da quegli illustri esempi lirici e lirico-umoristici Léon Daudet ha un suo gusto fremente della plenitudine di vita. Perciò in politica predilige le opinioni estreme e pugnaci, e in letteratura adora la *verve,* la prontezza, la maschia gagliardia. Al padre Alfonso nulla rimprovera se non il tempo che sprecò a limare la sua prosa: rimprovero che sarebbe inconcepibile per un vero classicista. E ugualmente inconcepibile, per un vero ortodosso, sarebbe l'entusiasmo daudettiano per la letteratura francese del cinquecento, il culto per Montaigne. Egli giudica la bellezza e il pensiero in separate sedi, e l'eretico, lo scettico, il cinico può essere un divino artista: eccellente metodo di distinzione, se si vuole, ma in tutto e per tutto liberale e da secolo XIX, per niente affatto reazionario e monarchico-cattolico.

Se esecra Lutero, sia lecito il dubbio che egli non l'abbia letto così a fondo come Montaigne e Ronsard.

Altrimenti, opinioni teologiche a parte, se ne innamorerebbe per quella gran vibrazione di vita, per quell'ardore pratico ed assertivo che fu di tutti i grandi cinquecentisti, tedeschi o latini, filosofi o scultori, e che poi ritroviamo nello *stupido secolo XIX,* realizzatore di idee scoperte dal Rinascimento. Ma, quando parla di francesi, di gente che conosce, non sgarra. E il pio Chateaubriand gli garba, naturalmente, meno dell'incredulo Stendhal; e si vede bene che i motivi capitali per cui divinizza Balzac non sono d'ordine politico e morale. Sulla profondità ritmica della sua prosa ha un'osservazione da maestro. E tutta magistrale è una pagina su Flaubert, di cui, come ogni persona di buon senso e buon gusto, ammira la *Bovary* a mille cubiti su tutto il resto. La *Tentazione di Sant'Antonio* gli pare un *Faust* ad uso delle scuole elementari; «la documentazione di *Salammbò* appesantisce inutilmente un mediocre soggetto da *opéra comique*»; «lo stile, tanto celebrato, di Flaubert è una specie di rigido mosaico, verbale e sintattico...». Prendete la frase di Chateaubriand, isolatela dall'aria e dalla luce, lasciatela indurire e disseccare, aggiungetele qualche epiteto, e avrete la frase di Flaubert, la frase-cómpito scolastico. Esagerato e caricaturale, ma in un genere di caricatura che serba la somiglianza con la verità. Flaubert, in conclusione, è da compiangere, non da imitare; perché l'opera d'arte dev'essere un piacere, una purgazione dell'anima e del corpo, e anche quand'è tragica dev'essere concepita con gioia. Alla quale opinione del Daudet si potrà o no accedere; ma non si potrà

negare che sia opinione romantica e geniale e consona allo spirito individualistico e ribelle del secolo XIX ed esaltatrice dell'istinto e della personalità: proprio per nulla sacerdotale e scolastica.

In che consista l'opposizione del Daudet al secolo XIX è difficile stabilire. Ne enumera i grandi uomini e le alte opere, e alla fine si trova ad avere impiccato un fantoccio. Quando non sa più che dirgli, gli rinfaccia la mancanza di eroismo (e questa è caricatura che non ha più traccia di somiglianza con la realtà), ovvero lo rimbrotta di non aver premiato i suoi grandi uomini con la fortuna che meritavano (come se gli altri secoli, p. e. quello di Molière o quello di Dante, fossero stati più generosi). Pigliarsela col pacifismo e con la democrazia perché scoppiarono terribili guerre è come negare la dottrina d'amore dei Vangeli perché in nome dei Vangeli divamparono le guerre di religione. Addebitare alle ideologie del secolo la vera o supposta decadenza della nazione francese è ripetere, dopo esperienze che dovrebbero rischiararci la mente, l'errore di quelli che nel crescere del Cristianesimo videro la rovina dell' Impero romano.

Non v'è ingiustizia nel dire che le opinioni religiose e sociali di Daudet sono secondarie rispetto ai suoi pensieri di letteratura. Diremo di lui ciò che un poeta, ch'egli amerebbe, disse di Augusto: « L'aver avuto in poesia buon gusto — le proscrizioni inique gli perdona ». Egli non è un'idea, non è una fede, non è un sistema; è un bello e ricco temperamento con

lampi da gran scrittore. La sua religione è quasi apertamente in funzione della politica, una specie di espediente etico-amministrativo; e la sua politica, non perché è o presume di essere antidemocratica, è veramente anti-secolo XIX.

A proposito del quale tutto sta ad intendersi. Chiunque può immaginarsi di demolire una montagna perché con la punta della scarpa riesce a farne rotolare qualche sassolino; chiunque può negare lo splendore di un palazzo solo perché sotto il cornicione vi si annida qualche pipistrello. Ma la critica d'un'epoca, ammesso che abbia un senso, non si fa raccogliendone le formule più triviali che ebbero fortuna generalmente presso gli uomini mediocri. Il torto principale dei nostri padri — quello d'inebriarsi d'una gigantesca attività spesso non consapevole del fine — è poco noto al Daudet. Gli sono note le meschinità da comizio e da ristorante: l'idea del progresso incessante a tanti chilometri all'anno o quella dell'uguaglianza materiale e della libertà equamente largita dall'alto. Gli è ignota la vera grandezza del secolo: il suo culto dell'interna libertà e della responsabilità umana, lo sforzo prodigioso di creare una morale assoluta in cui la volontà agisce e la coscienza giudica.

Sbadatamente ha scritto che «ogni vero innovatore è un continuatore. *Nihil innovatur nisi quod traditum est.* L'idea che l'umanità possa rompere le file e ripartire col piè sinistro, a un momento dato, è puerile». E l'ha scritto contro il secolo XIX, suo imputato! Avrebbe dovuto scriverlo contro se stesso e la

negazione del secolo da cui siamo nati. Possiamo preservarne e migliorarne l'eredità, non respingerla e disperderla. Questi oscurantismi e medievalismi e reazioni di oggigiorno sono efflorescenze del dopoguerra, come chi dicesse funghi del dopopioggia. E sono, oltre tutto, un'imitazione pedissequa di ciò che il secolo XIX fece subito dopo le guerre napoleoniche. Anche allora si volle rinnegare il secolo dei lumi e cercare penombre consolatrici nel passato. Così oggi. Sebbene in queste procurate penombre non ancora s'intraveda il volto di uno Chateaubriand o di un De Maistre.

II.

SAINTE-BEUVE E IL SUO SECOLO.

Sainte-Beuve, critico nel senso eccellente di intenditore d'arte e nel senso inferiore di genio scontento e di collega invidioso, metteva in carta, come ogni buon ottocentista, tutto quello che gli passava per il capo, e affidava al cassetto anche i meno olezzanti cimeli della sua anima. Imbottigliava, staremmo per dire, anche la bile verde e la saliva amara. Donde questi taccuini riservati o «*cahiers intimes*»: veleni allo stato puro che, allungati, potessero poi servirgli a colorire i saggi per il pubblico (così diceva quand'era in vena di austere giustificazioni morali), o «arsenali delle sue vendette», come li chiamava in momenti di più digrignante franchezza. Se contasse, sfogandosi in segreto, sulla perpetuità dell'inedito, o se invece godesse del proposito di scagliare, nascondendosi nell'oltretomba, quelle attossicate frecce di Parto, non è facile stabilire su testimonianze discordi. A buon conto, Victor Giraud e l'editore Plon glieli

hanno pubblicati, i suoi taccuini segreti, intitolandoli proprio *Mes Poisons;* e ogni critico ora può tenerli sullo scrittoio.

Diciamo che dovrebbe tenerli. Come ogni buon credente ha la sua Imitazione di Cristo, così ogni buon critico dovrebbe avere la sua Non-Imitazione di Sainte-Beuve. Ai santi che lo proteggono dovrebbe chiedere che gli concedano quell'ingegno, quella dottrina, e magari — se vuole — quel gusto estetico; ma un altro gusto morale.

Noi però, per non essere sanboviani a proposito di Sainte-Beuve e per non peccare contro lui del suo stesso peccato, prenderemo questo libercolo fra due dita come fra due pinze, ma cercando di capirlo senza animosità. E prima di tutto noteremo che Sainte-Beuve, se imperversa contro gli altri, non risparmia se stesso; e di se stesso tratteggia un'immagine che da principio è esosa ma alla fine suscita interesse e simpatia. Merita alla fine simpatia l'uomo che osa pensare, che osa *scrivere:* « *Je suis un hypocrite, j'ai l'air de n'y pas toucher et je ne pense qu'à la gloire.... Je le sais trop, je manque de toute grandeur, je suis incapable d'aimer et de croire* ».

Un ottimo critico di poesia, com'è noto anche all'opinione volgare, è apparizione più rara di un grande poeta. Teoricamente è più facile imbattersi in un perfetto critico d'arti figurative, perché questi critici, di solito letterati, non sentono gelosia degli scultori e pittori, mentre il critico letterario maneggia lo stesso strumento di quelli che giudica, e, di regola, non sa

vivere se non nella convinzione, repressa o espressa, che saprebbe far l'arte meglio di loro. Perciò di regola, — e contro ciò che da qualche decennio si vorrebbe credere — i critici migliori sono gli stessi poeti; e un critico puro può sorgere, ma in certi punti tangenziali della storia che si toccano sì e no in un secolo una volta, e col favore di circostanze interne ed esterne che non si riproducono per sola forza d'ingegno. Si guardi al De Sanctis, alla dirittura del suo gusto, alla organicità della sua preparazione, alla limpidezza della sua rinunzia all'arte, a quell'immacolato pudore morale. Erano tutte qualità sue, ma i tempi ebbero pure la loro parte nel metterle a frutto; quei tempi, fra il silenzio del Manzoni e la pienezza del Carducci, in cui lo stesso Sainte-Beuve, se fosse stato italiano, nella contemplazione di tanta mediocrità avrebbe trovato sollievo ai suoi tormenti.

A lui Sainte-Beuve toccò invece di vivere fra gli Hugo, Lamartine, Vigny, Musset, Baudelaire, Stendhal. Balzac, Guizot, Lamennais, Michelet, e altri tali. Egli, l'autore di *Volupté* e delle *Consolations,* era narratore e poeta lirico di misura non umile; ma gli mancava appunto la facoltà di amare e di credere, e invece di persistere si rodeva contro i potenti che gli avevano negato la sua giusta parte di gloria. « *Leur faveur pour moi s'est refroidie.... ils ont changé de langage ou du moins ils se sont tus, ils m'ont laissé écraser comme poète.... Ces maîtres qui auraient pu me couvrir d'une parole supérieure n'ont trouvé aucun mouvement de générosité pour moi. Béranger n'a jamais prononcé*

mon nom. Lamartine.... ne m'a pas même donné sa voix pour me faire entrer à l'Académie».

Così esce quel gemito, a volte stridulo come uno squittìo, del «*poète écrasé*» dagli altrui trionfi. Il suo fondo, come di tanti critici puri, era «timidezza», amore esclusivo dell'arte senza vera e tenace volontà di possesso. Allora a poco a poco si chiude in un gusto diffidente ed ombroso; detesta i falsi colossi, gli Shakespeare e Dante mancati (sì, ma che avrebbe detto di Shakespeare e Dante se fosse stato coevo?) adora gl'infallibili *poetae minores*, i Goldsmith e Cowper, i Catulli e Teocriti, e vorrebbe, se fosse da tanto, emularli. È classicista, come tutti i geni incompresi (non dico che tutti i classicisti siano geni incompresi); è guardiano del buon gusto; è «sibarita della delicatezza».

Delicatezza! delicatezza! Con che predilezione Sainte-Beuve còmpita queste quattro tenere sillabe! Pare che la bocca gli si allunghi, come per soffiare in una bucolica zampogna; che la voce stessa gli si flauti. Quelli che hanno conquistato l'arte, e che l'hanno, quelli sono maleducati, «indelicati».



La cima — vibratile, capillare — di questa delicatezza (che sogna di leggere Tibullo in campagna, accanto a una donna amata) si legge in un pensiero datato 2 dicembre '51.

«*On sait très bien, dans la grande jeunesse, se pas-*

ser d'esprit dans la beauté qu'on aime, et de jugement dans les talents qu'on admire: on les en dispense. (J'ai éprouvé cela chez Hugo, — lui et elle).»

Egli era stato amico di Hugo, e amante della moglie. Ora il critico delicato li riconiugava in imparziale dileggio.

Ma di questi fiori, non roridi, si farebbe un'antologia, non bella.

Hugo campeggia: il «giovane re barbaro» ch'egli avrebbe voluto civilizzare (forse educandogli la moglie?), Hugo il «turgescente», il Polifemo, colui che del Partenone farebbe il primo basamento per la sua Babele, colui che vede tutto «*en gros*», mentre lui Sainte-Beuve vede tutto «*en petit*». «*Quel crocodile! quelle carapace!*». «*Qui donc me crèvera cette vessie?*».

Nessuno gliel'ha bucata, nonostante il cattivo gusto del poeta e la disappetenza di due generazioni critiche; proprio perché Hugo, come lo stesso Sainte-Beuve in veste da camera è costretto a riconoscere, «possiede in grado supremo la facoltà di realizzare»; per l'appunto perché (ma qui il critico vorrebbe rimproverarnelo) «le rive del Reno non sono sì grandiose, la Tessaglia non è si nera, Notre-Dame non è sì enorme» come Hugo le rappresenta. Anzi, Notre-Dame, guardata bene, è più che altro «elegante». «*Mais il a l'œil ainsi fait*». È che Victor Hugo ha quello che conta: «il fuoco con cui si torce il ferro». La frase è di Sainte-Beuve, ma a proposito di Feydeau; e avrebbe fatto meglio, invece che a dirla per un mediocre,

a tenerla sempre presente, senza cavilli, per i grandi del suo secolo.

Lamartine, proseguendo, è «*le plus sublime et le plus charmant des sots*». E passi. È allievo dei Gesuiti, non ha nulla di Pascal. Il raffinato Gautier ha il fiato cattivo, e questo soffio puzzolento si avverte anche nelle sue liriche. Saint-Marc Girardin è un «*faquin*», dall'«*âme ladre et sordide*»; Villemain è «*chiche et vilain*»; Michelet è «insalubre e funesto», ed è divenuto poeta per forza, «col sudore della sua fronte». George Sand: vascello di alto bordo, ha la sentina profonda in proporzione. Musset, insolente e fatuo, capriccio di un'epoca «*blasée et libertine*», sputa in faccia al pubblico, che beatamente le riceve, le sue «*ordures musquées*». Balzac è «immondo» (come Stendhal è «detestabile»); Balzac è «*fumier*»; Balzac sporca; Balzac pute; Balzac, colpevole di aver ripreso nel *Lys dans la Vallée* il tema della *Volupté* sanboviana, è il «*gibier favori*» del cacciatore Sainte-Beuve.

E poi? La selvaggina è, sotto i nostri occhi, immortale.

Poi passano le generazioni; e il solco di queste ire si perde

dinanzi all'acqua che ritorna eguale.



Poi, come dice, benché in modo avvilente, lo stesso Sainte-Bleuve, ci sono i fatti compiuti non solo in politica, ma anche in letteratura; e non serve dar di cozzo. « *Un critique, sous peine de s'arrêter et de s'annuler, ne peut méconnaître des talents existants.... Il doit prendre sur lui et triompher de ses antipathies premières, ou même de ses restrictions théoriques persistantes* ». Ma lo diceva per giustificare il contrasto fra i suoi giudizi pubblici e gli occulti. « Nella storia bisogna rispettare la cosa giudicata e inchinarsi alle statue ». E diceva anche, a proposito di Lamennais, dopo averlo accusato di « *noirceur* » e di « *mauvaises passions* »: « Checché si possa obbiettare, il primo posto, fra gli scrittori di un'epoca, spetta a quelli che pongono a se medesimi, e agitano continuamente, il problema dell'amore degli uomini, della felicità degli uomini. Il signor Lamennais non ha cessato un momento di pensarci. La sua assoluzione è qui ».

Ora gli scrittori di questo genere non sono « delicati », nel suo senso di « *boire à la source des Muses dans le creux de la main* ». Hanno il vizio di bere a garganella.

« *Où est-il celui qui saura unir en lui la puissance et la délicatesse? Nous périssons aujourd'hui par la* brutalité *des talents* ».

No; sempre vivemmo e sempre vivremo di quella ch'egli, deluso, chiamava brutalità dei talenti. E di quella che abusivamente chiamava delicatezza perì egli stesso, in quanto poeta.

Increduli, e tuttavia costretti a credere, leggiamo: « *Remarquez bien: c'est soi-même encore toujours qu'on préfère et qu'on célèbre chez les autres. Chaque critique, dans les types favoris qu'il ramène, ne fait que sa propre apothéose* ». Di questo egoismo e narcisismo, di questa mancanza di generosità, intisichì il suo talento creativo.

Non ci sono pagine più vive, nei *Cahiers*, di quelle che annotano le fasi della sua agonia poetica, i prodromi della sua morte spirituale. Da giovane pensava in sonetti, poi pensò in sentenze. Ma considerava la gioventù finita già a trent'anni; a trent'anni si sentiva « *sur la pente* ». Ebbe la sua stagione al tempo delle *Consolations*, a venticinque anni. « *J'ai eu là mon rayon et ma fleur. Je ne les ai plus jamais retrouvés depuis.* » A trentasette anni scrive: « *Oh! le bon temps d'autrefois, lorsque j'étais malheureux!* » Più tardi: « *Je suis peut-être l'homme qui a été le plus refusé en amour et qui a refusé le plus d'amitiés* ». A cinquanta anni: « *Plus on approche les hommes vraiment distingués et de grand esprit, plus on trouve en eux la* source. *Moi, au contraire, j'ai besoin de me dérober. Mes écrits en disent plus que ma personne. J'ai l'esprit languissant, le plus souvent à sec. Dès qu'on y puise directement, il est tari.* »

Così s'appressa l'epoca in cui dirà: « Che m'importa

purché io faccia qualche cosa la mattina e sia in qualche posto la sera?... a che servono questi paradisi terrestri se non c'è più da collocarci la felicità?... La natura mi proibisce ormai non solo il piacere, ma il desiderio.... Ho un bell'inventare: sfido l'universo a procurarmi una sola gioia. Quando si è a questo punto, come si è tranquilli!» Ora il suo ideale è quello delle «*gens d'esprit qui ne croient à rien*».

«*Je n'ai plus qu'un seul goût, qu'un désir, le silence.*
Je n'ai plus qu'un amour, le repos.»

Se tema della vita umana è la felicità, la beatitudine, chi vorrebbe scambiare con questo crepuscolo il tramonto di Hugo?



Ma, detto questo, è bene ripetere che, accanto ai *Cahiers* dove il critico impara quello che il critico non dev'essere, restano i suoi libri di storico e di psicologo per dirgli che cosa dev'essere; specialmente se il critico ci tiene a concedersi un'infelicità da portare, non dico con la maestà di quelle ultime parole, ma quanto meno con decoro.

III.

RITRATTI DI PASCAL.

Una personalità fra le più comprensive e fertili che si siano mai viste; un genio ugualmente atto alla pura indagine matematica ed alle applicazioni pratiche, alla speculazione filosofica ed alla teologica, alla curiosità di fenomeni naturali ed all'introspezione psicologica, all'eloquenza letteraria ed alla gara attiva; un gusto di vita che conosce la dialettica delle passioni e pregustandole se ne esalta; un ventaglio chiuso che fra stecca e stecca contiene i segni di quasi tutte le potenzialità date allo spirito dell'uomo: tale ci si presenta in origine Pascal. Ma subito queste potenzialità sono fiaccate dall'impotenza; il ventaglio, appena aperto, mostra la stoffa lisa e consumata; Pascal, fin dalla prima giovinezza, è un incurabile. Come debba chiamarsi la sua malattia, sulla quale i medici discussero durante la sua vita e nei tre secoli successivi, importa mediocremente; le torture ch'egli n'ebbe, talvolta paralizzato nelle membra, talaltra cerebralmente estenuato come in un'agonia, insopportabili per chiunque, non hanno né nome né aggettivo se pensiamo all'uomo

che continuamente sentì la sua anima enorme prigioniera d'un corpo idiota, di un sistema nervoso deficiente. Morì giovane dopo un Calvario; il suo genio non diede che squilli brevi, illuminazioni a lampi; la mente forse più organica del suo secolo non s'espresse che in frammenti.

Ma egli non s'abbandonò alla sventura, né si rivoltò con disperazione contro la sorte. L'essere francese, e francese di quel tempo, l'aver respirato un'aria di cui l'eroismo dimostrativo e consapevole alla maniera di Corneille era l'ossigeno, la chiarezza del suo spirito che era una specie di punto d'onore, lo trattennero sulla china che avrebbe portato un altro, un precursore romantico, al nichilismo, alla follia, al suicidio. In lui non è nulla di romantico e di sentimentale; e neanche, per chi volesse paragonarlo ai romantici più sobri, il rammarico sdegnato di Leopardi o la piega umilmente ironica del Manzoni, malati l'uno e l'altro, benché in modi diversi, di sproporzione fra la salute e l'ingegno; né v'è, d'altra parte, la cieca placidità dello stoico. Nel carcere dove patisce riceve il Dio visitatore, e gli parla con la perfezione e la grandezza del gentiluomo. Accetta la sua condanna con un certo fremito d'orgoglio; scrive una « preghiera pel buon uso delle malattie » in cui non manca una coscienza di privilegio; e nella sua imitazione di Cristo è percettibile un'enfasi semidivina. Deluso nella personalità e nella vita, le calpesta; e si costruisce un regno trascendentale in cui, già prima della morte, egli risplenda. Perciò la vita di questo nuovo Giobbe, che lotta con passione contro

le passioni e, provato da Dio, lo mette entro il suo cuore alla prova, può giustamente essere detta eroica; e tale la dice Victor Giraud in quello che è forse il più utile libro apparso pel tricentenario (*La Vie héroïque de B. Pascal,* ed. Crès).

Una fototipia che riproduce il ritratto di Pascal dipinto da Filippo di Champaigne ce lo mostra nelle contraddizioni da cui è formulato il suo destino; la bocca densa, e istintivamente sensuale, ma spirante di stanchezza, il mento debole, il gran naso da condottiero e da re. Si cercherebbe invano nel libro del Giraud una esposizione soddisfacente delle sue dottrine matematiche e teologiche; ma il temperamento e gli eventi sono narrati con compiutezza, e sono belle le molte pagine in cui vediamo Biagio Pascal persuadere alla vita religiosa la sorella Jacqueline e poi Jacqueline, quand'egli è fuorviato, agire su lui ricambiandogli il dono e promuovere la sua definitiva conversione. La sua indole profetica e intransigente non è mai smentita. Si capisce che, grandioso e oltranzista in tutte le direzioni nelle quali s'impegnò, non abbia tollerato accomodamenti e mezzi termini, e che la sua polemica contro i gesuiti sia «*œuvre de passion et de colère plus que de justice*». Ma non ebbe indulgenze né verso se stesso né verso le persone più care. S'indignava delle tenerezze fra la sorella Gilberta e i suoi figlioli; s'oppose al matrimonio della nipote. A se stesso vietò l'uso dei pronomi *je* e *moi,* considerati come tentazioni vanitose; non badava al sapore del cibo, e ne aveva fissato una volta per sempre la quantità che stimava

necessaria; e per punirsi del piacere che poteva provare nei colloqui con chi veniva a consultarlo aveva escogitato «una cintura di ferro irta di punte che teneva a nudo sulla carne. Quando sorgeva in lui qualche spirito di vanità, o se si sentiva toccato dal piacere della conversazione, si premeva coi gomiti codesto ordigno per raddoppiare la violenza delle punture e ricordarsi del dover suo».

Quando gli fu portato il viatico, si levò a mezzo «per riceverlo con più rispetto». Negli ultimi tempi gli amici che lo visitavano erano meravigliati della sua dolcezza. Era divenuto «umile e sottomesso come un fanciullo».



È noto che, nei primi anni, egli aveva ricostruito da se medesimo, senza aiuto di maestri o di libri, buona parte della geometria euclidea. Quest'attitudine di originalità esploratrice fu sua, per tutta la vita. Spesso il suo cristianesimo ha un'acerbezza, una novità, da primo secolo; un tono, anzi, da *clamans in deserto,* da mangiatore di locuste; e raramente, nella storia dell'apologetica cristiana che pure è incomparabilmente ricca, s'incontra, dopo San Paolo e Sant'Agostino, un accento così risolutamente creatore.

Per tre motivi egli è il tipo dell'apologeta moderno. Perché è laico, e tale rimane; e, pur sentendosi talvolta in pericolo verso l'ortodossia, desume l'autorità in nome della quale parla, non dall'abito e dal mini-

stero sacerdotali, ma dalla sua libera coscienza di critico. Perché sente il bisogno di giustificare, con documentazioni storiche, la fede. Perché, indipendente dalla filosofia scolastica (di cui è men che mediocre conoscitore), prova la sua fede alla cote del suo proprio metodo intellettuale. La filosofia del suo tempo e del suo temperamento è matematica; e matematico resta il Pascal cristiano. Per tutta la vita egli si dibatte cercando dell'esistenza di Dio e della sua incarnazione in Gesù Cristo una dimostrazione perentoria come quella del teorema di Pitagora. Il concetto che lo guida è che Dio debba essere visto dalla ragione e sentito dal cuore.

Così sorgono anche le sue peculiari qualità di scrittore, quelle che, a detta di tutti i francesi, ne fanno il più grande prosatore francese. Se della completa *Apologia* ch'egli ebbe in animo restano solo i frammenti noti sotto il titolo di *Pensées*, il loro frammentismo è più d'apparenza che di sostanza, e più che un effetto di malattia è il riflesso d'un particolar modo di pensare. Pascal è costantemente orientato verso la geometria, e la sua scrittura tende verso le enunciazioni categoriche, irresistibili, sufficienti a se stesse. I larghi sviluppi sono per lui oratori e decorativi, razionalmente superflui, esteticamente brutti. Come la natura è, secondo lui, piena di «un dieu qui se cache», così la sua opera è piena della terribile speranza d'imporre Dio agli increduli, con un imperioso colpo di scena della logica. La famosa scommessa, in cui si dimostra che, comunque, è meno pericoloso puntare sulla esi-

stenza che sull'inesistenza di Dio, è un'approssimazione, per assurdo, a questo risultato.

Ma la dimostrazione diretta non è conseguibile. Donde quel suo paladinesco e altamente donchisciottesco battagliare pro e contro la ragione, quel lanciarsi entusiastico incontro alla chimera, e quegli irati ritorni. Oggi egli, intellettuale e francese, riconosce nella vita del pensiero la più alta nobiltà dell'uomo, celebra la sovranità della ragione; domani la umilia, scopre che « il cuore ha le sue ragioni che la ragione non conosce », s'appella al sentimento. Sconfitto, ritenta; respinto ancora una volta, non riesce a reprimere la vibrazione lirica, di cui la sua prosa, volutamente disseccata dal metodo geometrico, trema « a foglia a foglia ». Come giudice e disciplinatore della ragione e del sentimento, Pascal precorre a Kant e a gran parte del pensiero moderno; come prosatore pieno di poesia domata e repressa è una fonte inesausta dell'arte moderna.

Questa modernità d'indole e di movenze, la stessa stranezza della sua preparazione, l'imprevedibilità dei suoi risultati, ciò che v'è di molteplice e di drammaticamente pregnante nelle sue irrequiete conclusioni, tutto Pascal può indurre in esagerazione ed errore. Esagerazione è il libro di Leon Chestov (*La nuit de Gethsémani,* essai sur la philosophie de Pascal, ed. Grasset), in cui impetuosamente si pretende che Pascal fosse eretico, titanico, romantico, dionisiaco, continuatore di Lutero, annunziatore di Nietzsche, profeta di quell'energia, anzi frenesia, smisurata nella quale

spesso il secolo XIX delirò e nel cui culto ancor oggi lo Chestov vede la sola educazione al sublime. « La sottomissione alla legge » egli dice, tentando d'attribuire un pensiero consimile a Pascal, « è il principio di ogni empietà ». « Gli uomini » dice altrove « amano la terra solida, egli elegge l'abisso; gli uomini apprezzano sopra ogni cosa la pace interiore, egli celebra la guerra e la tormenta; gli uomini aspirano al riposo, egli promette la fatica, una fatica senza fine; gli uomini fanno la caccia alle verità chiare e distinte, egli imbroglia tutte le carte, confonde ogni cosa, e trasforma la vita terrestre in un orribile caos. Che vuole Pascal? Egli ce l'ha già detto: nessuno deve dormire », perché la notte di Getsemani, il martirio della divinità, è eterna, e eterna dev'essere la vigilanza dello Spirito.

Sono marce funebri alquanto convenzionali, buone ad onorare molte specie di eroi.



Ma poche cose, veramente, sono così estranee a Pascal come queste sublimità vertiginose fatte di confusioni tonanti. Egli vuole, prima di tutto e fino al possibile, che il pensiero sia rispettato e che la ragione sia salva; cerca « la raison de croire »; consiglia di dimostrare a quelli che hanno repugnanza per la religione « qu'elle n'est point contraire à la raison »,

di vincerli poi con le prove incontestabili, e solo infine di conquistarli coi motivi del cuore. Nega che Dio esiga da noi « una sottomissione della nostra credenza a lui senza ragione », che voglia « assoggettarci con tirannia »; esplicitamente considera che sia dovere degli uomini accettare la religione mandata da Dio, ma che sia dovere di Dio « non indurre gli uomini in errore ». La singola coscienza, condotta alla fede dalla ragione e dal sentimento, trova poi la salvezza solo nell'universalità della chiesa romana; e non bastano gli eccessi, o i pericoli della polemica contro i Gesuiti, per fare di Pascal un eresiarca. Detesta ciò ch'è pagano, o protestante nel senso caro a Chestov; irride ed aborre la cupidigia di vita, l'avidità di scienza, la volontà di potenza. « Malheureuse la terre de malédiction que ces trois fleuves de feu embrasent plutôs qu' ils n' arrosent! » Chiede e loda il riposo in Dio; cerca la spiegazione del dolore nell'impossibilità che hanno gli uomini « di tenersi in riposo in una stanza »; dice nettamente che « le bonheur n'est en effet que dans le repos ».

Il Dio d'Abramo e di Giacobbe, il Dio dei Cristiani è, secondo lui, un Dio d'amore e di consolazione. E nella perfetta preghiera che conclude le *Pensées sur la religion* così riassume il suo animo: « Tendiamo le braccia al nostro liberatore.... e aspettando dalla sua grazia la morte in pace nella speranza di essergli eternamente uniti, *viviamo tuttavia con gioia*, sia nei beni che gli piace donarci, sia nei mali che c'invia pel

nostro bene e che col suo esempio ci ha insegnato a patire ».

Attraverso le torture della sua vita guardava la gioia; la lotta gli era un avviamento alla pace; dal contrasto mirava all'armonia. Per questo il paziente fu santo, e lo scrittore fu classico.

IV.

L'UOMO DI KANT.

Celebre tra i profani per l'espressione concentrata ed aguzza del viso, per la regolarità puntuale dell'esistenza quotidiana (così indefettibile che i cittadini di Königsberg, se è vero, rimettevano gli orologi quando lo vedevano uscire a passeggio), e per la vecchia serva Lampe che lo seguiva a distanza portandogli l'ombrello se il tempo prometteva male, e per alcune altre particolarità bonariamente comiche elencate da Heine in una pagina perfin troppo citata, Emanuele Kant non ebbe né l'espansività geniale di Socrate né la venustà olimpica di Platone né il gesto apocalittico di Sant'Agostino né l'eloquenza letteraria di Schopenhauer né lena architettonica degna di gareggiare con quella di Aristotele o di S. Tommaso o di Hegel. La sua biografia non scuote l'immaginazione dei poeti; la sua prosa, dalle movenze imponenti e difficili, respinge i buongustai; il suo sistema è parso a molti una perenne contraddizione che chiede perennemente d'essere sistemata. Pure la celebrazione del suo secondo centenario (egli nacque il 22 aprile del 1724

e morì ottuagenario nella città baltica dov'era nato) fu la celebrazione di colui che l'umanità moderna può chiamare il suo massimo patriarca.

La sua influenza, relativamente poco considerevole quanto all'estensione se si facesse il censimento di coloro che hanno letto davvero le sue opere, è rimasta invece fino ad oggi insuperata nella profondità. Per azioni dirette o indirette egli domina le correnti di pensiero; e, inteso o frainteso, nume presente o nascosto, il punto di partenza è lui. Se di origine kantiana fu l'idealismo, se dal kantismo si generarono poi, degenerando, alcune fra le più temerarie filosofie del tardo secolo decimonono, se insomma dalla cattedra di Königsberg mossero tanti mai annunci di rivoluzione, da quella medesima cattedra partirono pure potenti spinte restauratrici o, come suol dirsi, reazionarie; e la stessa apologetica cattolica di oggigiorno a volte si giova di Kant. Per questa posizione veramente patriarcale di capostipite da cui nascono e si diffondono famiglie numerose e diverse, nessuno può essergli paragonato meglio di Socrate.

Ma questa molteplicità d'interpretazioni non viene da confusioni e nebulosità del suo pensiero. Viene, come spesso accade, dalla semplicità, che è ricchezza virtuale, della sua scoperta. Kant, come ogni vero filosofo, è prima di tutto uno psicologo; come ogni grande filosofo, è un veggente, un interprete. La sua importanza consiste nella sicurezza con cui ha interpretato lo spirito e i bisogni dell'umanità fra la quale egli si svolse e che continua, di poco mutata, in

noi e nel secolo nostro. Questa umanità ha l'intelligenza esperta, la volontà robusta, la fede debole; ha quella che è stata chiamata la religione dell'attività, ma l'impulso creativo di questa religione continuamente insidiato dai dubbi di una cerebralità infaticabile. Il segreto della vita moderna è in un equilibrio, anche se pericolante ed instabile, fra l'intelligenza e il volere, fra la ragione e l'azione; è insomma in quel duplice, vicendevole freno, che ad Amleto mancò e che il filosofo prussiano per suo conto conobbe. Sicché egli poté indicare ai suoi contemporanei una strada, o forse, meglio che una strada, un sentiero, stretto fra due precipizi, ma il solo praticabile per i temperamenti che nella nostra epoca prevalgono.

Dare a Cesare (cioè alla ragione) quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio, e costituire per mezzo di questa separazione provvisoria un mondo in cui siano salvaguardati i diritti dell'intelligenza mentre rimangono illese le esigenze della vita morale, tale è il cómpito di Kant, specialmente nelle due opere più famose: la *Critica della Ragion pura* e la *Critica della Ragion pratica.* Il vecchio motto secondo il quale noi sappiamo solamente di non sapere nulla non è del tutto estraneo allo spirito e al metodo del primo di questi due libri. La nostra ragione ha giusto la potenza che le occorre per riconoscere la sua impotenza, è tanto veggente quanto le basta per sapersi cieca. Il mondo sul quale essa si esercita non è che apparenza e fenomeno; lo spazio, il tempo, le categorie in cui ordiniamo le cose che cadono sotto il dominio dei nostri

sensi e della nostra intelligenza non sono che forme proprie al nostro spirito, e ci danno il nostro modo di reagire alla realtà, non la realtà per sé stante. L'assoluto è inconoscibile, la sostanza dell'universo ci sfugge. Qui giunto, il filosofo vede davanti a sé il solito bivio: o superare il dubbio con la risolutezza dell'orgoglio, e, giacché del preteso assoluto non si sa nulla, negare addirittura che esista qualche cosa al di là della nostra ragione e affermare come assoluta e suprema realtà quella che il nostro spirito foggia; o rassegnarsi scetticamente all'ignoranza delle cose supreme, aspettando caso mai la rivelazione dalla fede.

L'originalità più decisiva, il momento più drammatico del pensiero di Kant è nell'aver rifiutato questo dilemma, nell'avere imposto una soluzione imprevista all'enigma millenario. È vero che la nostra ragione, sottoposta a un primo esame, non vale ad esplorare la sostanza dell'universo; ma il nostro torto abituale consiste nel fermarci a questo primo esame, nel non passare ad una seconda prova. Il mondo esterno resiste all'indagine della ragione; ma il mondo interno, il mondo della nostra coscienza, immediatamente le rivela una realtà di fatto che demolisce ogni dubbio. Questa realtà è la legge morale. Noi la sentiamo pronunciata dal nostro intimo con una chiarezza che snebbia tutte le confusioni, la sappiamo scolpita nel nostro cuore con una evidenza che nulla può cancellare. Essa è nota nel sistema kantiano col nome d'imperativo categorico, ed è formulata nella *Ragion Pratica* (Capitolo I, paragrafo 7) con parole che sem-

brano la risposta, da tanti secoli attesa, all'ingiunzione dell'oracolo delfico: «conosci te stesso». Se l'uomo concentra l'attenzione sulla sua vita intima, se giunge alla conoscenza veritiera di se stesso, ode sorgere dal suo profondo l'autorità solenne di queste parole: «Opera in modo che la massima della tua volontà possa sempre valere in ogni tempo come principio di una legislazione universale». In altri termini, ogni individuo vivente assume, in ogni suo atto e in ogni suo pensiero, la responsabilità dell'ordine universale, e sa che la salvezza del mondo è affidata alla purità della sua condotta.

Nella contemplazione di questa legge Kant si commuove ed esalta. Egli, così cauto nel linguaggio, così alieno dagli abbellimenti, sale a quello slancio lirico che appunto per la sua eccezionalità è divenuto popolare: «Due cose riempiono lo spirito con sempre nuova meraviglia e reverenza, quanto più a lungo ed intensamente la riflessione si arresta su di essi, il cielo stellato sopra di me, e la legge morale in me. Per entrambi io non ho bisogno di cercarli o congetturarli, come avvolti in oscurità o posti in regioni trascendenti fuori del campo della mia visione: io li vedo innanzi a me e li collego immediatamente con la coscienza della mia esistenza». La coscienza, interrogata sinceramente, risponde senza indugio, imponendo la legge morale; la legge morale, analizzata nelle sue necessità, rivela il legislatore e le sanzioni, rivela cioè l'esistenza di Dio e l'immortalità dell'anima. L'Assoluto che non capitolava dopo il lungo assedio della ragion pura viene

preso d'assalto da quella che abbreviatamente chiamiamo ragion pratica, ma che Kant nel suo testo chiama «ragion pura pratica», cioè ragione anch'essa, e scienza come quella che studia i corpi celesti e terrestri, ma volta alla vita morale ed intima invece che alla naturale ed esterna. Sicché la ragione umana si manifesta come una spada a due tagli, e solo l'uso consecutivo dell'uno e dell'altro taglio squarcia il mistero. «La ragion pura pratica», dice altrove Kant, «non è altro che la stessa legge morale pura, in quanto ci fa sentire la sublimità della nostra esistenza soprasensibile».

In Italia è famoso il verso del Carducci che, rifacendosi da Heine, elogiò Kant come decapitatore di Dio e lo pose a fianco di Robespierre, decapitatore del re. Il suo cómpito conclusivo di libero restauratore di Dio, cioè di un Dio dimostrato dalla ragione, era stato invece inteso da un poeta del suo tempo e del suo popolo, da Schiller, che in alcune liriche sentenziose e patetiche tradusse i concetti del filosofo in termini accessibili per menti più preparate al sentimento che al raziocinio. È caratteristico a questo proposito il procedimento dell'*Inno alla Gioia,* ove dall'entusiasmo per la fraternità fra gli uomini fiorisce la credenza in una paternità celeste, come nel sistema kantiano dalla legge morale emerge la certezza del Legislatore Supremo. «Fratelli,» dice lo Schiller, «al di là del firmamento *ci dev'essere* un Caro Padre». E questa è l'impronta del pensiero kantiano: la speranza lucente in fondo al tortuoso e paziente cammino sotterraneo del

dubbio, le verità consolatrici dedotte rigorosamente dall'autorità del cuore, un sentimento senza sentimentalismo, un ottimismo senza agevolezze, una convinzione senza riposo. Il suo timbro può definirsi un eroismo che trova l'ebrietà nella stessa stanchezza, che risorge piagato da tutte le disperazioni e riconosce l'identità del dolore e della rinascita. Beethoven espresse come nessun altro questa visione del mondo, adoprando a volte le medesime note per dar voce a malinconiche rinunzie e a concitate fiducie; e non è un caso ch'egli abbia scritto l'ultimo tempo della nona sinfonia sulle parole dello schilleriano *Inno alla Gioia.*

Ma un po' tutta l'umanità moderna, voglia o non voglia, discende dal pensiero di Kant: quest'umanità vigile e diffidente, e pur sempre inconcussa in una volontà di azione che presuppone la certezza di un fine da raggiungere, turbata dai dubbi ma operosa e volitiva come se il premio non potesse in nessun caso mancare all'opera né il risultato alla volontà. È proprio dei nostri giorni il pessimismo che si supera nello sforzo, il bisogno di credere che sopperisce all'ingenuità del credente, uno scetticismo senza ignavia sistemato in fine da una fede senza grazia. Sicché Kant ormai, più ancora che come un grande filosofo, ci appare come un demiurgo, il creatore di tutta una società. Può giudicarsi che la sua religiosità sia un surrogato forse aspro ed amaro della religione; ma molto di ciò che è saggio e prode è, molto tempo dopo, kantiano ancora.

V.

INTERPRETAZIONI DI SHAKESPEARE.

Se poeta epico è quello che nella rappresentazione del suo mondo cancella se stesso e perfin la sua firma, il drammaturgo Shakespeare è epico quanto Omero. Non per nulla la sua vita, conchiusa nel 1616 in epoca punto leggendaria e preistorica, è parsa così oscura da suscitare tutto un delirio d'ipotesi tra cui le più brillanti sono quelle che gli contestano la paternità dei suoi capolavori e lo fanno prestanome di Bacone o d'altri geni nascosti; e la sua opera, saggiata coi più diversi reagenti ideologici, ad ogni esperimento ha dato risultati affermativi. Per restringerci all'Italia ed agli ultimi tempi, Garlanda vedeva in Shakespeare soprattutto l'ottimista; con ottimismo, sebbene corretto da amarezza, risolveva Formichi il problema dell'*Amleto* (*Marzocco*, 18 luglio 1920) interpretandone il protagonista come una personificazione della lenta e contrastata ma invincibile legge morale; e il Toffanin, nel suo libro su *la fine dell'Umanesimo* (ed. Bocca), ampliava e approfondiva il pensiero manzoniano traendo dall'opera di Shakespeare significati cattolici. Ora viene

Giuseppe De Lorenzo, e fa quasi coincidire Shakespeare con Budda.

Questo libro s'intitola *Shakespeare e il dolore del mondo* (ed. Zanichelli), e fin dalle prime pagine enuncia il tema e il metodo: «Se si analizzano le tragedie, nonché i sonetti ed i poemi, si trova che sempre Shakespeare rappresenta la vita con quelle costanti caratteristiche, con le quali la rappresenta Gotamo Buddho: cioè, di non appartenerci, non essere propria, *anattam;* di essere impermanente, caduca, mutabile, *amiccam;* e di consistere in dolore, *dukkham*.... Per dimostrare ciò, il metodo più semplice è quello di vedere se nell'opera di Shakespeare si trovino, se anche semplicemente squadrate e sbozzate, le quattro pietre angolari della dottrina di Buddho, le quattro sante verità: del dolore, dell'origine, della fine e della via per la fine del dolore. Scrutando con tale metodo, come qui appresso faremo, le successive opere di Shakespeare, scorgeremo che questi ha sempre visto la vita come contesta di dolore; ne ha intuito l'origine nella sete stessa dell'esistenza, inerente in ogni essere; e ne ha compreso ed indicato la fine, non certo con la chiarezza di Buddho, ma con la vaghezza di vate, in quella estinzione della sete di vivere, che dà insieme la fine della vita, del dolore e del mondo». Poiché l'amore del De Lorenzo pel suo poeta e la sua tesi è fervido e sincero, ne nascono belle pagine e suggestivi, anche se troppo insistenti, paralleli tra Shakespeare e Schopenhauer o Leopardi e altri innamorati della morte. Che poi Shakespeare ignorasse fino il nome di Budda

e che sarebbe follia un'identificazione filosofica della poesia di quello con la predicazione di questo ha confessato lo stesso De Lorenzo a più riprese. Che il suo sforzo sia antistorico e che non si possa svellere la mentalità di Shakespeare da quella del Rinascimento per esiliarla nel frondoso deserto dell'ascesi indiana ha detto molto bene altri prima di me, e specialmente il Tonelli.

Non c'è arte, nemmen quella che canta ditirambi e dipinge kermesse, la quale si possa spiegare senza il dolore. Sempre essa parte da una insoddisfazione della vita reale e consiste nella creazione di un mondo superiore, in cui l'arbitrio del caso e la necessità naturale che qui ci opprimono siano domati e vinti e l'armonia del ritmo componga i contrasti e l'uomo regni sulle sue proprie immagini come Dio sulle sue creature. Chi della vita reale fosse contento e sazio non sarebbe né artista né uomo pratico, poiché anche l'azione presuppone uno stimolo, una inquietudine, un bisogno di mutare le circostanze, ma si adagerebbe in un inconcepibile fatalismo epicureo. Senonché da questa constatazione generica, che vale per la poesia di Shakespeare come per ogni arte e ogni artista, all'affermazione di un particolare pessimismo shakespeariano c'è un bel tratto. L'importante è stabilire se nell'opera di Shakespeare predomini un senso di smarrimento e di negazione, un nichilistico sconforto, un patetico *cupio dissolvi.*



E non predomina. Il consiglio dell'annullamento non si dà con tanto sfarzo di colori e di forme; non si seduce l'uomo alla rinunzia mostrandogli quelli che San Matteo chiama «tutti i regni del mondo e la lor gloria»: altrimenti il diavolo che con tale spettacolo tentò Cristo sarebbe stato un povero diavolo. La stessa dovizia della rappresentazione shakespeariana mostra un inestinguibile desiderio di vita; e difficilmente l'uomo di gusto comune e di senso comune s'indurrà a definire poeta sepolcrale quello che tese l'arcobaleno sui cinque atti del *Sogno di una notte d'estate.*

Molte autorità chiedono d'essere restaurate, non ultima quella dell'impressione semplice, ingenua e insieme tradizionale, che un'opera di arte suscita da numerose generazioni nei suoi lettori e che non sarebbe suffragata da tanta abbondanza e costanza di consensi se non avesse una sua ragion d'essere. Perciò si torna volentieri al saggio shakespeariano di Benedetto Croce (*Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Laterza, 1920), forse il migliore ch'egli abbia scritto, e in nulla discutibile o, se si vuole, discutibile soltanto nell'esagerata cura che il critico si dà di dissolvere, denunziandone la falsità, i cosiddetti problemi d'interpretazione, di dissipare le nubi con cui gli esegeti hanno oscurato il sole. Alcune controversie, com'è il caso dell'*Amleto,* sono

nate da reali e non immaginarie difficoltà; e lo zelo del Croce, riduttore ai veri e minimi termini, va qualche volta tropp'oltre. Ma anche l'esagerare, in questa direzione, ha un che di risanante e virile; e, comunque, è meno nocivo dell'opposto. Il Croce ha ragione di dire che Shakespeare è «uno dei poeti più chiari, più evidenti, più comprensibili anche ad uomini di scarsa ed elementare cultura». E, quanto all'atteggiamento del poeta verso il dolore e la gioia, verso il bene e il male, tocca il giusto segno descrivendolo come un «uomo perfettamente sano e forte», il quale, all'infuori di ogni religione rivelata e di ogni sistematica dottrina, vede «l'irremovibile presenza del male e del dolore» ma ha «l'occhio aperto ed intento al rifulgere del bene, al sorridere della gioia», conosce il limite della volontà umana, ma «possiede altrettanto forte quello della potenza dell'umana libertà». Il contrasto di bene e di male, di positivo e negativo, rimane inconciliato; sicché egli non può «né innalzarsi a un sentire di balda speranza e di fede, né, d'altro lato, versarsi e sommergersi nel cupo pessimismo». I suoi eroi affrontano la morte con fortezza e serenità, come una sorta di liberazione. «E nondimeno l'ardore della vita non si spegne e non iscema mai». Shakespeare è dunque, diremo con parole nostre, uno strenuo rappresentatore dell'uomo moderno, tutto terrestre e mortale, ma che pure alle cose caduche sa dare, nella sua rassegnata certezza, significati supremi.

Il saggio crociano è quintessenza di buon senso e perciò anche di buon gusto. Remoto dal buon senso

pare il libro di André Suarès (Paris, Emile-Paul, 1921), tortuoso fin dal titolo: *Poète tragique, portrait de Prospero,* e simile, per chi non abbia pazienza, a quelle collane di gusto liberty in cui le contorsioni dei metalli e i pizzi delle filigrane dovrebbero compensare la mediocrità delle gemme. Ma chi ha pazienza troverà pur fra quei ghirigori pietre vere e vedrà che il pensiero del Suarès non si discosta, se non per la smaniosa raffinatezza dell'eloquio, dal più accettabile e sobrio. Il senso finale e riassuntivo dell'opera shakespeariana è che « il n'y a pas de certitude, mais il y a la plénitude ». Sempre amare, sempre soffrire, sempre morire. « La redenzione consiste primieramente nello spengere ogni amarezza in una dolcezza perfetta. Il dolore è sempre uguale; ma il cuore fa sbocciare dalle lacrime il fiore celeste del sorriso.... Questo potente fra i potenti non è né crudele né accanito nella violenza e nel disprezzo. Per natura, questo principe è il più tenero degli uomini. La sua dolcezza è senza limiti, la sua tenerezza infinita.... Essere spettatore perfetto è l'ultima parola di colui che ha creato lo spettacolo ».



Spettatore perfetto, cioè disposto ugualmente a riconoscere il beneficio della morte e la santità della vita. Non riesce al De Lorenzo (cui non vogliamo con ciò negare il merito di avere intensamente esplorato una tra le sorgenti dell'ispirazione shakespeariana) di

farci credere in uno Shakespeare polemista contro la vita; che è posizione da asceta e non da poeta e meno che mai da poeta così fertile e caldo, creatore di decine di drammi e di centinaia di personaggi, che dovette provare innumerevoli volte la più conciliatrice fra le gioie date all'uomo, l'entusiasmo fantastico.

Generalmente si cercano le confessioni liriche di Shakespeare nella *Tempesta* e nell'*Amleto*, e non si può andar d'accordo col Croce quando nega che l'*Amleto* sia più autobiografico che altre tragedie e inclina anzi a credere che di filosofia, di giudizio sulla vita e la realtà, ce ne sia meno che nelle altre, « perché più delle altre è perplessa e smarrita ». L'argomento non è persuasivo. Si potrebbe supporre che proprio quello smarrimento sia il pensiero di Shakespeare.

Ma chi identifica in tutto la malinconia e la rinunzia di Prospero con l'animo del poeta che cosa obbietterà a chi interpreta gli ultimi versi della *Tempesta* come un ravvedimento religioso in senso stretto? Prospero conclude l'epilogo rinunziando alle arti magiche. « La mia fine sarà disperata, se io non sarò salvato dalla preghiera; la quale ha tanto slancio da forzare la misericordia stessa, e purifica tutti i peccati. Come voi vorreste essere perdonati delle vostre colpe, fate che la vostra indulgenza liberi me ». L'allusione al Paternoster è evidente; eppure nessuno vorrebbe, sulla fede di questi pochi versi, fare di Shakespeare poeta un sacerdote cristiano. Ma buddista nemmeno.

Quanto all'*Amleto*, chi ha meditato sull'ultimo atto sa che non è possibile senza arbitrio considerare il

personaggio come uno pseudomino del poeta. Egli ama appassionatamente la sua creatura, ma la giudica; e il suo giudizio, che è cosa tanto diversa dal sentimento, approva i forti e risoluti, gli operosi e valenti, Fortibraccio non Amleto, l'uomo d'azione anche se mediocre, non lo sterile intellettuale anche se sublime. Lo stesso Amleto muore da uomo la cui sola certezza sia quella che Suarès chiama *la plénitude*, la vita terrestre coi suoi cómpiti e i suoi doveri. Il suo ideale è quello dell'eroe romano, in cui Shakespeare inserisce quello del gentleman e del King o del re come gentiluomo. I suoi ultimi pensieri sono per la più provvida successione al trono danese e per la preservazione della giusta sua fama presso i superstiti e i posteri: del quale cómpito incarica l'amico Orazio. E queste non sono preoccupazioni buddiste. *The rest is silence.* Il resto (il nulla eterno o la vita eterna) è silenzio, è mistero. Ciò che conta, ciò di cui possiamo pensare e su cui possiamo e dobbiamo agire, è la vita di quaggiù. E questo non è un morire né buddista né cristiano.

Non occorre cercare in Shakespeare il vate. Il poeta è abbastanza.

VI.

DON CARLOS.

Indubbiamente ha ragione Ezio Levi, nella sua *Storia poetica di Don Carlos,* d'opporsi all'opinione di Sainte-Beuve e di tanti altri moderni; secondo i quali la leggenda, fiore primitivo, è morto: ucciso dalla critica che voleva vedere come fosse fatto. E cita, oltre la leggenda di don Carlos su cui l'umanità va da tre secoli e mezzo fantasticando, quelle di Maria Stuarda e di Guglielmo Tell: ai quali esempî facilmente avrebbe potuto aggiungere i due miti maggiori della poesia moderna, Fausto e don Giovanni.

Ma il Levi, che d'altronde ha scritto un libro dotto e gradevole insieme su don Carlos e i suoi poeti, considera la storia e la leggenda quasi come inconciliabili avversarie: quella, per così dire, figlia dell'intelligenza o della ragione, questa del sentimento. E così avviene che, attraverso parecchi secoli, si combatta intorno all'ambigua figura di Don Carlos una lotta senza tregua fra la storia e la leggenda; «e nulla è più interessante di questa secolare ribellione della fantasia alla realtà, di questa alterna lotta tra il

vero che si apre la via e il sentimento che vuole ricacciarlo nelle tenebre».

È questo duello che non riesco a vedere. Né mi pare si possa dire che la leggenda nasca, di regola, da un'insurrezione sentimentale contro la realtà storica: nasce anzi, più spesso, da un entusiasmo lirico per la vasta verità che si vede balenare entro la materialità di un singolo fatto. Come lo scultore si accende di una donna e la fa suo modello, perché nelle sue forme naturali egli vede un'approssimazione a quell'ideale di bellezza ch'egli chiude in sé, come il pittore si ferma davanti a un certo paesaggio riconoscendovi quasi realizzata la sua propria armonia interiore, così accade talvolta un fatto, che sembra più facilmente di tanti altri adattarsi a un'elaborazione poetica, che già in se stesso sembra quasi poesia. La fantasia degli uomini se ne impadronisce, lo isola, lo circoscrive entro contorni netti e precisi, lo illumina di quegli innumerevoli riflessi simbolici che alzano il fatto oltre la pedestre insignificanza della cronaca verso la solenne significatività della poesia.

Insomma, la leggenda non ha radici — che poi sarebbero radici debolissime — nell'arbitrio e nel capriccio; e il mito, che è realtà idealizzata e stilizzata, cioè alta verità, ha poco o nulla da vedere con le frottole. L'umanità non ha mai avuto tempo da perdere a inventare storielle; come si dice che la bugia ha le gambe corte, così è vero che le ciance hanno vita più breve delle rose; mentre i miti, che durano secoli e millenni, recano nella loro stessa tenacia la

prova della loro sostanziale veridicità. Il che non vuol dire che in tutti i particolari essi riproducano esattamente i fatti donde ebbero origine: allo stesso modo che un pittore non è tenuto alla somiglianza fotografica. Vi sono ritratti più o meno somiglianti, paesaggi più o meno fedeli al modello; e così vi sono miti più o meno aderenti alla realtà, secondo il più o meno di correzioni che la fantasia dové eseguire per estrarre la legge dal caso, per imporre l'ordine dello stile all'incomposto rumore della vita, per far sorgere un'architettura nel caos. Non è che il mito riproduca scrupolosamente il fatto, né che con isterico sentimentalismo voglia falsificarlo: è il nucleo di un fatto storico, interpretato secondo la sua sostanza, spogliato delle minuzie accidentali, innalzato a un significato simbolico.

E poi, se davvero si dovesse credere a questo perpetuo duello fra la «realtà» e la leggenda, molte volte mancherebbe il giudice di campo. La critica storica non è onniveggente, e innumerevoli cose accadono sulla faccia della terra che nessuna ricerca documentaria varrà mai ad illuminare pienamente. Non è probabile, per esempio, che i Governi di Monaco e di Vienna si siano dati molta cura di conservare e ordinare le carte che riguardano la morte di re Luigi e del principe Rodolfo: due leggende proprio a noi coetanee. In questi angoli ombrosi si rifugia lo spirito della «storia poetica»; e la critica storica, quasi inerme, non riuscirà mai a fugarnelo; anzi, dopo essersi accanita invano contro la leggenda, si accorgerà — come già

molte volte le è accaduto — di aver combattuto per amore dei documenti e delle testimonianze esatte, contro un documento e una testimonianza di prim'ordine: che è la tradizione.



Tutto sommato la leggenda di don Carlos è fra le più somiglianti al fatto donde ebbero origine. Il 24 luglio del 1568 morì Carlo, principe delle Asturie, figlio di Filippo II, nipote di Carlo V. Il padre, contro l'autorità del quale egli aveva tentato di ribellarsi, l'aveva da qualche mese chiuso in prigione; e in prigione il giovinetto ventitreenne, erede del più vasto impero del mondo, morì per aver divorato « tutto intero un pasticcio di pernici, pieno di droghe, le quali gli diedero una sete ardente, che invano egli cercò di spegnere con l'acqua ghiacciata ».

Guardiamo ora il mito nelle sue linee essenziali, quali ognuno può riconoscerle, leggendo la più famosa fra le opere poetiche suscitate da questo tragico episodio: il *Don Carlos* di Schiller. Qui l'erede al trono è rappresentante di una tendenza politica e morale che è in aperto contrasto con quella del padre: ha simpatia per gli oppressi, amore per la libertà, rispetto per l'umanità. È un precursore della monarchia costituzionale e della libertà di pensiero: in fondo in fondo è protestante. Invelenitesi irrimediabilmente le sue relazioni col padre, egli pensa di fug-

girsene nelle Fiandre inquiete; ma l'Inquisizione, col consenso di re Filippo, lo arresta, consacrandolo a un glorioso martirio.

Si dice: il Carlos della storia era un rachitico, un degenerato, un violento, non un messaggero d'ideale. Si dice anche: era un bigotto e ne han fatto un eretico; lo hanno favoleggiato martire, ed è morto per un pasticcio di pernici. Il Renier ha scritto che « il nòcciolo di verità onde si sviluppò tanto bagliore di fantasia è piccolo e senza speciali attrattive ». Bisogna dunque credere che la leggenda sia nata fortuitamente, quasi *ex-nihilo,* quasi per capriccio di un chiacchierone che abbia voluto inventare una stravaganza qualunque? e quale sarà mai un nòcciolo di verità non piccolo e non privo di attrattive, se è piccolo e senza speciali attrattive il caso di un re e padre costretto dalla ragion di Stato a sacrificare il figlio ed erede? La situazione di Filippo e don Carlos non è, per esempio, molto diversa da quella di Agamennone e Ifigenia.

Il Levi ha preposto al suo libro un ritratto contemporaneo di don Carlos: quella incisione neutralizza molte parole scritte sulla bruttezza e miseria fisica del disgraziato fanciullo. Certo, non titanico: ma di una accorata levità spirituale che gl'incurva mestamente le labbra e gli smagrisce fino alla trasparenza le nobilissime mani. In quello squilibrio doveva essere una nostalgia, in quella violenza un'angoscia. Era bigotto. Ma non fu sempre molto rispettoso verso prelati e cardinali; e, senza dubbio, pensò a fuggire in Fiandra, il che non gli sarebbe stato pos-

sibile senza una qualche simpatia, anche solo momentanea, per il luteranismo e per la pace religiosa. Non morì di laccio o di veleno, come poi si favoleggiò; ma d'indigestione. Se non che resta il fatto, narrato anche dal Levi, che «Filippo per mezzo dei suoi ambasciatori si affrettò a render noto a tutti che la prigionia era perpetua e la condanna irrevocabile. Anzi il Re ostentava di considerare come morto il suo disgraziato figliuolo; disciolse la sua casa, licenziò servi e gentiluomini, donò i cavalli ai principi di Boemia, a don Giovanni e al duca d'Urbino. Don Giovanni vestì abiti da lutto...». Una simile condanna a vita non è poi troppo diversa da una condanna a morte. Ma si aggiunga che il principe prigioniero tentò tutti i modi di sollecitare la morte: la fame e gli eccessi. «Se ne rimaneva ore ed ore nudo, dormiva colle finestre aperte, beveva continuamente dell'acqua ghiacciata, mangiava con voracità delle frutta ed ogni altra cosa che ritenesse nociva». In queste condizioni fisiche e morali lasciano ch'egli mangi sedici libbre di frutta e quattro d'uva, permettono che il cuoco gli prepari e ch'egli divori un pasticcio di pernici pieno di droghe. Non mi par dubbio che questo sia un avvelenamento (anche senza andare a indagare di che droghe si trattasse). Malato a morte, chiese di vedere per l'ultima volta il padre; «ma Filippo non volle ascoltare neppure il sacro richiamo di quel moribondo».

Ecco uno dei casi nei quali la leggenda, ben lungi dal falsificare la realtà, ne denuda il nòcciolo essen-

ziale, spogliandolo da accessorii triviali ed ambigui. La leggenda racconta che Filippo mandò a morte il figliuolo, e racconta in sostanza il vero: solo che all'acqua ghiacciata e al pasticcio di pernici sostituisce, con più stile e maggiore chiarezza, la coppa di veleno o il laccio di seta.



Il modo della disfatta e della morte lo mostrano, quale era, squilibrato e stravagante. Ma non v'è ribellione o impazienza che non sia, almeno in parte, squilibrio; e si capisce che fosse pazzesca la fantasticheria di fronteggiare il re di Spagna, a mezzo il secolo decimosesto, di travagliare il mondo e di mutare l'ordine delle cose, con così poche e barcollanti forze. L'arbitrio consisterebbe nell'attribuire a don Carlos un carattere da Giulio Cesare o da Alessandro, una mente positiva e una volontà sicura; e sarebbe arbitrio contro la realtà storica e contro la verità poetica, la quale in tal caso esigerebbe che Carlo facesse abdicare Filippo e cambiasse faccia all'Europa. Ma lo stesso Schiller ne fa in fondo un generoso e cavalleresco nevrastenico, incapace di una netta decisione, soggetto al volere altrui o all'impulso incontrollabile dell'istante. È debole, come debole è Filippo: strumenti delle due intelligenze superiori che sono i veri protagonisti del dramma: il marchese di Posa e il cardinale inquisitore, rappresentanti le idee avverse in nome delle quali Filippo colpisce e Carlo soccombe.

Se sorvoliamo sui frondosi particolari, sulle troppo brusche e luccicanti contrapposizioni precorritrici dell'enfatico storicismo di Victor Hugo, sui melodrammatici intrighi femminei di cui Schiller condì la sua tragedia correndo il rischio di farla degenerare in opera-ballo, resta tuttavia evidente che seppe cogliere l'intimo significato del suo tema. Don Carlos è, come già altre volte fu intuito, un fratello spirituale di Amleto: questi un po' più molle e pensieroso dello spagnuolo, ma anch'egli novatore e spregiudicato, cerebrale e abulico, intempestivamente impulsivo e indisciplinato nell'azione, condannato a morte, a una morte qualunque, dalle incorreggibili disarmonie del suo temperamento. E il mito dell'infante di Spagna appartiene a quel materiale storico-leggendario, che può dirsi delle rivoluzioni o dell'individualismo: grandioso ciclo epico che ha nelle guerre di religione i suoi assedii di Troia e nelle case regnanti d'Austria e di Spagna i suoi Atridi e i suoi Edipi. Rielaborando le memorie di quello stupendo e terribile secolo che s'aperse con l'insurrezione luterana e si chiuse alla vigilia della guerra dei trent'anni, i contemporanei e i posteri celebrarono i natali, aurei e sanguigni, dell'uomo moderno: del piccolo titano autonomo ed egoarca, ribelle ad ogni autorità e ad ogni trascendenza, obbediente solo al comando della sua ragione e del suo istinto, cerebrale e sensuale, follemente conseguenziario, portatore di una incendiaria fiaccola spirituale che illumina e devasta. Filippo secondo, poliziotto d'Europa, non riesce a mantener nemmeno la sua casa immune

dal lievito rivoltoso che gonfia il mondo; il suo stesso sangue era contaminato dal fermento; e, per poter perseverare senza contraddizioni rovinose nell'ufficio di protettore dell'ordine e di custode della tradizione, deve compiere un atto più tremendo di ogni suicidio: abolire la sua continuità naturale, sopprimere colui che egli generò, rinnegare se stesso nella sua prole. Vera tragedia, nella quale non è né vincitore né vinto, né ragione né torto. Filippo è carnefice, ma forse in un momento di selvaggio odio era balenata davanti alla mente del figlio l'immagine del parricidio; Filippo è la tirannide; ma Carlo, coronato re, sarebbe l'anarchia. Il terrore tragico è suscitato dalla convinzione dell'ineluttabilità di un atroce conflitto fra l'ordine antico e le nuove esigenze libertarie; la catarsi è ispirata da una superiore visione morale che consenta di giudicare con la stessa equa pietà il giustiziere e la vittima, il re e il ribelle.

Verso questo sentimento tendono, rettamente interpretate, così la storia come la leggenda di don Carlos: fra le quali non è vera discordanza finché si guardi al significato essenziale, e finché, per esempio, non si cada nell'errore di esagerare l'importanza che nella leggenda hanno i pretesi amori di Carlo con Isabella di Valois, seconda moglie di Filippo. Abbia o non abbia consistenza nel fatto questo episodio passionale, esso non è più di un episodio. Anche nella tragedia di Schiller non è che un particolare della lotta di Carlo contro il padre: gonfiato ed esasperato quanto si voglia, per quel pregiudizio scolastico che costrin-

geva Schiller a illeggiadrire con una fredda decorazione amatoria i suoi drammi politici, ma non mai fino al punto da trasformare una tragedia di ideali in una tragedia d'amore e di gelosia, in una specie di *Otello*. Gli eroi della libertà intellettuale erano degli intellettuali; non vivevano e morivano per la donna come i cavalieri della Tavola Rotonda; e l'amore restava incidentale, come nella vita di Amleto e di Faust, così in quella di don Carlos: o veniva in tutto rinnegato e ridotto a sensualità nella vita di don Giovanni. Mi pare assai pericoloso considerare la leggenda di don Carlos come una storia d'amore e di morte, con in fondo un po' di pittoresco spagnuolo.

Tutti gli artisti, del resto, che elaborarono questa materia (e il Levi ci è ottima guida attraverso le loro opere), da Enciso a Schiller e da Schiller a Verhaeren, la considerarono come un mito storico-politico. È molto istruttivo osservare come essa si sia fatta strada dalla Spagna verso la Germania, come dapprima sia stata interpretata da un punto di vista conservatore e cattolico e poi sia servita a una polemica liberale e protestante. Con Schiller arriviamo già ad una grande altezza di là da questi particolarismi settarii, ma non ancora ad una piena armonia tragica. Il poeta è pietoso verso Filippo, rinunziando a farne un tiranno di maniera e a bistrattarlo come Alfieri; ma non egualmente pietoso è verso l'idea e la missione storica in nome della quale egli agisce. Il cardinale inquisitore, nonagenario, cieco, freddo, feroce, assolutamente privo di religiosità, fermissimo nel conside-

rare la religione come uno strumento di potenza, ha una sua teatrale grandiosità: ma, guardato da vicino, rimpiccinisce e fa sentire lo stridore meccanico delle costruzioni polemiche. Egli è un machiavellico; Posa Carlo, tutti gli altri sono liberi pensatori; libero pensatore è lo stesso Filippo, asservito di mala voglia a un'autorità ch'egli non ama. Il cattolicismo, antagonista nella tragedia, dominato dall'idea liberale e protestante del marchese di Posa, è condannato in contumacia.

E ciò non pertanto ha ragione il Levi, quando afferma che nella tragedia di Schiller il mito di don Carlos ha raggiunto finora la sua più matura elaborazione. E anche in altri singoli giudizi sono d'accordo con lui. Avrei desiderato una più compatta costruzione storica, sia per ciò che riguarda le relazioni del mito con la realtà, sia per lo svolgimento della leggenda di don Carlos nei vari secoli e nei vari paesi. Il Levi s'è lasciato sedurre da una smania, diffusa un po' dappertutto, che si accanisce contro le tradizioni e in una leggenda non vuol vedere che una fiaba; e s'è lasciato intimidire da un errore particolarmente diffuso in Italia, secondo il quale la poesia, essendo un fatto individuale, non ha storia.

Non importa: nonostante ciò abbonda nel libro quel che ci vuole per renderlo proficuo e interessante. Ed è un buon esempio che dovrebbe incoraggiare altri a questi studi affascinanti di leggende moderne.

VII.

PROMETEO.

È passato qualche millennio dal *Prometeo incatenato* di Eschilo e poco più di un secolo dal *Prometo liberato* di Shelley; ma l'antico è più contemporaneo del moderno. Tentativi d'intrepretare l'opera eschilea in senso strettamente politico, con Giove crudele tiranno e Prometeo redentore benefico dell'umanità, portatore di *lumières,* lucifero, s'erano fatti con insistenza altrettanto coraggiosa che sfortunata; e già nei primi anni di questo secolo non erano mancati studi intesi a restaurare il senso originario della poesia greca, la quale non fu punto ottimista e lusingatrice e cercò la salvezza nella rassegnazione virile, nella soggezione del cuore al destino, non nella esplosione ribelle. L'antico Prometeo, donando agli uomini il fuoco e le arti, ne accresce il tormento; i motivi che lo ispirano si riportano in massima parte non già a umanitari propositi ma a sovrumane gelosie contro Giove, nuovo ordinatore del mondo; il suo animo è follemente insurrezionale; la sua pena è meritata, la sua espiazione è indispensabile all'equilibrio morale.

Shelley, secondo che lo cita il De Bosis, non s'era illuso sull'intenzione del greco, e deliberatamente s'era

accinto ad alzargli un contraltare. « In verità io fui contrario a una catastrofe così debole come quella che riconcilia il campione con l'oppressore del genere umano. L'interesse morale della favola così fortemente sostenuto dalla sofferenza e dalla pertinacia di Prometeo verrebbe meno se dovessimo imaginarlo come uno che ritratti il suo alto linguaggio e trepidi innanzi al suo perfido e fortunato avversario ». Donde questo *Prometeo liberato,* scritto fra il 1818 e il '19, negli anni di una momentanea deviazione reazionaria di là dalla quale i poeti-profeti di tutto l'Occidente indicavano la strada maestra aperta dalla rivoluzione francese e bloccata per poco dalla lega dei re: dramma solo esteriormente in quanto i sentimenti dell'autore sono espressi in forme dialogiche e corali, ma in realtà ditirambo dell'ottimismo libertario. Esso è un prototipo di quella poesia encomiastica del genere umano che, sistemata nella vittorughiana *Légende des Siècles,* doveva alfine accademicamente dilatarsi nei poemi di Mario Rapisardi.

Il Prometeo di Shelley è impeccabile, o, caso mai, il suo peccato, posteriore al supplizio, consiste nella maledizione ch'egli, confitto alla rupe e morso dall'avvoltoio, scagliò contro il suo dio carnefice. Dal momento (prima metà dell'atto primo) ch'egli, riudendo quelle sue parole, le ritratta per universale pietà ed esprime il suo animo tutto candido in un verso che piacerebbe a Parsifal e a Pascoli: *Niuna cosa vivente abbia a soffrir,* non c'è più diga drammatica che faccia ostacolo alla valanga lirica. La quale per due atti e mezzo

rotola con boati sublimi e glaciali tintinnii che imitano l'armonia delle sfere celesti («scherza, imitando le armonie dell'orbe»), finché, perso l'ultimo tremulo contatto che avevamo con la realtà e la storia, ci sentiamo da quell'impeto lirico proiettati in cielo, e nel quart'atto assistiamo a una messa cantata degli astri, o a un planetario incantesimo del venerdì santo, in cui la Luna dice inebrianti madrigali alla Terra e gli animali carnivori passano al vegetarianismo. Appena è se da questo oceano di canzoni emerge a fior d'acqua un isolotto germinalmente drammatico; la sconfitta di Giove, che avviene senza combattimento per opera del misterioso Demogorgone, al cui cenno l'antico tiranno decade e s'annichila.

E quale sarà dunque ormai la sorte della Terra e dei suoi abitatori? che farà Prometeo? Non v'è più neanche bisogno della fede nel progresso, perché progredire oltre la perfezione raggiunta è inconcepibile. La macchina del tempo è caricata per sempre, come un orologio a moto perpetuo che celebri ogni quarto d'ora con un dolcissimo cariglione. Vero è che permangono le passioni e la morte; ma quali passioni! e quale morte! Quelle sono ridotte a un estratto quintessenziale di alacrità e di gioia, da quando l'uomo «non più scettrato, non più servo, non più constretto» è rimasto uomo, ma senza caste, stirpi, tribù; libero, pari;

> sopra se stesso re; saggio, cortese
> e giusto; Uomo, non di passioni
> immune, no, ma sì di colpe e doglie.

La morte poi è il regno trionfale di Prometeo, del quale egli, sebben diversamente dal Cristo, ha vinto l'atre porte ridestando «le schiere de le Speranze che dormian in grembo dei ripiegati elisii fior», sicché ora la Morte è velata di sottili iridescenti ali, anzi il suo abbraccio sarà quello

di colei che prende
la vita che già diè, simile a madre
che a sé stringa un suo nato «Ora», dicendo,
«non più mi lasci.»

A tanto tripudio Prometeo partecipa, titanico arcade, intrecciando boccioli e fiori e raggi «che de la fonte luccican su li orli».

Le assurdità temerarie e le candide incongruenze salvano alla poesia questo delirio paradisiaco, che riuscirebbe insopportabile se Shelley avesse avuto un ben codificato e paragrafato programma di rigenerazione sociale, come volle averlo più tardi qualche naturalista e, per esempio, Zola. Appunto perché il *Prometeo* fugge la ragione, sfugge alle critiche della ragione. Non c'è nulla da ridire contro il Secondo Spirito, che, dopo avere assistito a un naufragio, giunge in scena sul dolce «sospiro di tale che offrì — al proprio nemico il sostegno — de l'unica trave e... perì»; né contro il decalogo finale ove, se stessimo in presenza di una poesia intellettualmente robusta, dovremmo stupirci che sia possibile e doveroso

Duolo soffrir che mai Speme misuri;
perdonar torti più che morte oscuri;
sfidare quanto onnipossente appar

in un mondo ove la doglia era estinta, la morte era materna, ed onnipotente era l'uomo, se pure ha senso l'onnipotenza quando le forze avverse sono perite.

Ma le misure intellettuali non giovano a Shelley, cui perciò non convengono i paralleli con la *Divina Commedia* ed altre architetture supreme; e la sua grandezza è tutta in uno slancio verticale di cui divien preda come quei lucenti uccelli del Tropico i quali cantando salgono ad acuti che i nostri occhi intuiscono guardando le vibrazioni della gola ma che i nostri orecchi non registrano più. «Tu parli» si legge a un punto del *Prometeo* «ma come l'aria son le tue parole. Io non le colgo». La sua arte consiste soprattutto nelle immaginazioni di luce su luce, in certe fragilità cristalline il cui tintinnio somiglia all'incrinatura, in certi gorgheggi coloristici, affatto ignudi d'ombra e di pause, che si troncano senza confessarsi esauriti; e raggiunge il massimo di felicità nei punti di trapasso, di bilico, dove il percettibile si spenge nell'inaudito. Stilisticamente egli è già, tant'anni prima, molto più che preraffaellita, molto più che simbolista. Alcune metafore (dice di sé l'Oceano: «Me richiama a mie sedi il mar profondo — a pasturarlo de l'azzurra calma — racchiusa in urne di smeraldo») son sontuose tappezzerie; altre richiamano certi aerei deliquii senza peso, come li dipinse il Previati:

Fioche
erano l'ali mie per la dolcezza
che dal ricordo mi venia d'un sogno,
simili a penne di meridïane
aure estive, di fior sazie.

Noi modernissimi, cui la crisi dell'idea di progresso riconduce a quel paziente pessimismo ispiratore degli antichi che il Tilgher ha recentemente illustrato nella *Visione greca della vita* e che io stesso avevo già descritto in due saggi giovanili su Giove e Prometeo e sulla concezione eschilea, intendiamo Eschilo meglio che Shelley e anche in fatto d'arte siamo d'accordo con la Furia: « ogni cosa miglior commista è con il male ». Diffidiamo della credenza nei capolavori assoluti. Nel *Prometeo liberato* ammiriamo più volentieri la monologante eloquenza e le trillanti metafore che il pretesto drammatico e il sostrato ideologico; e il sentimento che lo riempie ci afferra a volte con la sua esaltazione fantasmagorica, ben raramente con la santità della persuasione.

I versi citati bastan quasi a mostrare quale splendido omaggio al poeta, commemorato nel '22 pel centesimo annuale della morte, fosse questa traduzione pubblicata, poco prima di morire, dal principe degli shelleisti italiani Adolfo De Bosis e stampata dall'editore Stock su bellissima carta e senza refusi. Il commento aggiunto dal traduttore conteneva tutto ciò che una dotta e appassionata bravura potesse concepire, non solo per chiarire le reali bellezze, ma per dar ragione di quello che alla ragione ripugna e per imporre una legge a vaganti e svanenti allegorie. È forse lo sforzo più organico finora tentato per disciplinarle; ma esse non obbediscono a un controllo così severo, e illudendo svaporano.

VIII.

IL LIRISMO DI SHELLEY.

L'8 luglio del 1822 Shelley non aveva ancora trenta anni. Lavorava a un poema in terzine, d'imitazione dantesca e petrarchesca, il *Trionfo della Vita,* e aveva in animo una rivista trimestrale, in collaborazione con Byron e con Leigh Hunt. Alla fine d'aprile s'era stabilito con la moglie e con gli amici Williams nella Casa Magni, in vicinanza di Lerici, e, appassionato della navigazione a vela, aveva fatto costruire a Genova una goletta ch'egli e il tenente Williams, comproprietari, battezzarono *Ariel.*

Leigh Hunt venne dall'Inghilterra a Genova in giugno, e proseguì per Livorno. Shelley e Williams lo seguirono sull'*Ariel,* e lo aiutarono a metter casa a Pisa. Ma Byron dové frattanto allontanarsi, e parve a Shelley che la rivista per cui Leigh Hunt aveva emigrato pericolasse prima ancora di nascere. Una lettera della moglie ammalata lo decise alla partenza. Con Williams e con un solo marinaio salpò nel pomeriggio dell'8 luglio da Livorno per Lerici. C'era afa e minaccia di burrasca.

Verso le sei e mezzo l'*Ariel* affondò. Tutti e tre i naviganti perirono. Shelley, così splendido di corpo, così grande di fisico e morale coraggio, e appassionato del mare, non era mai riuscito a imparare il nuoto. Prima di lasciarsi morire s'era messo in tasca l'ultimo volume di Keats, che stava leggendo quando scoppiò la tempesta.

Il *Trionfo della Vita,* di cui non resta che un ampio frammento, era un sogno o visione, con paesaggi di memorie e d'eroi. Vi ricorrono i nomi di Rousseau e di Voltaire, di Federico, di Caterina, di Napoleone, gli echi della potenza che si perdono a valle, le ombre dei conquistatori conquistati, la vanità degli sforzi. L'ultimo emistichio, rimasto in asso, dice: «Dunque, che cos'è la vita? — io esclamai».

«*Then, what is life?*» *I cried.*



Ma non è un grido di naufrago, e la sua intonazione non ha nulla di simile alla funerea certezza con cui il Tristano di Leopardi asserisce non potersi dalla vita altro di buono attendere che la morte: «Oggi non invidio più né stolti né savi, né grandi né piccoli, né deboli né potenti. Invidio i morti, e solamente con loro mi cambierei. Ogni immaginazione piacevole, ogni pensiero dell'avvenire, ch'io fo, come accade nella mia solitudine, e con cui vo passando il tempo, consiste nella morte, e di là non sa uscire.... Se ottengo la

morte, morrò così tranquillo e così contento, come se mai null'altro avessi sperato né desiderato al mondo. Questo è il solo benefizio che può riconciliarmi al destino. Se mi fosse proposta da un lato la fortuna e la fama di Cesare o di Alessandro netta da ogni macchia, dall'altro di morir oggi, e che dovessi scegliere, io direi, morir oggi, e non vorrei tempo a risolvermi ».

Nella negazione della vita Leopardi si fissa irremovibile; Goethe se la lascia dietro, come un momentaneo tumulto di gioventù, e accetta integralmente la vita qual'è, che gli appare ormai tutta intrisa di lirismo; Shelley non rinnega quella negazione, ma al dolore universale oppone una speranza che si vorrebbe chiamar cosmica, come se questa parola avesse un suono e un senso anche più vasti e comprensivi di universale. Opporre non è nemmeno il termine giusto. Si dovrebbe dire che Shelley consustanzia la disperazione con la speranza e che la sua disperazione è sempre alata ed entusiastica. Che cos'è la vita per questo poeta? e com'è ch'essa trionfa su ogni naufragio? La vita è l'irrefrenabilità dello slancio, la perpetuità che divora il torbido istante, la luce che assedia l'ombra. È lo spasimo verso l'altezza e la libertà; né importa s'egli talvolta *sembra* intendere la libertà in un senso più politico che lirico. Certe antiche immagini statuarie riappaiono non ancora logore quando si pensa all'atteggiamento di Shelley: il prigione michelangiolesco, l'Ermes che spicca il volo, l'araldo, l'auriga.

Guglielmo Michele Rossetti ha detto esattamente

che il tema poetico di Shelley è « l'intollerabile luce dell'arcano ». C'è in lui veramente qualche cosa di angelico, come di un messaggero dalle stelle, di un *nuncius sidereus*. La vita appassionata e romantica, non immune di colpa, lo lascia intimamente incorrotto ed illeso, quasi fosse la spoglia caduca di una breve incarnazione. Della realtà ha un'esperienza nello stesso tempo profonda e sommaria. Forse nulla gli è ignoto dell'umanità; ma ha l'accento di chi tragga quelle conoscenze da una memoria innata piuttosto che da una progressiva e personale acquisizione. Una delle sue tragedie, *I Cenci,* fu giudicata di shakespeariana potenza; e può essere. Ma, a differenza di Shakespeare e degli altri rappresentatori per vocazione, Shelley è tutto sintesi e sorvola le analisi come materia troppo facilmente deducibile perché metta conto soffermarvisi. Anche la psicologia è per lui metafisica, e la natura gli è soprannaturale. Descrive la Terra e giudica la Storia; ma da altezze donde quella descrizione è panorama astrale e quel giudizio è giudizio finale. Si vedano l'*Inno alla Bellezza Intellettuale* e la *Sensitiva.* Perciò la sua eloquenza poetica ha un ritmo incomparabile: come se si trattasse non già di persuadere e d'esaltare un lettore o una cerchia di lettori, ma d'indurre l'universo intero a divenir pari all'eterno modello rivelato dal poeta.

Il suo presunto ateismo si riduce al rifiuto dei facili conforti e della quiete ingannatrice, all'appello verso una lotta incessante il cui risultato terminale, collocato nell'infinito, è la spiritualizzazione totale del creato.

La sua anima è cristiana e platonica, e vibra soprattutto quando le si appalesa la distanza che separa l'idea dalla realtà, quando la stringe il bisogno di fissare una meta sovrumana. Così avviene che il dolore, quanto più acerbamente patito, tanto più fulmineamente gli si trasformi in una occasione di volontà del sublime, che il tempo gli divenga una proiezione dell'eternità e la terra un osservatorio per mirare il cielo. I suoi maggiori componimenti sono lamentazioni da cui sgorga l'inno, gravi torce alla cui cima splende una fiamma. Così l'*Epipsychidion,* conchiuso dall'estasi dell'annichilazione nell'amore, così la *Sensitiva* («Per l'Amore, per la Bellezza e per la Gioia — non v'è né morte né mutamento; la loro potenza — trascende i nostri organi, che non sopportano — la luce, perché essi medesimi sono oscuri»), così *Adonais* («Io piango per Adonais — egli è morto») coronato dalla metamorfosi di Adonais-Keats in un astro del cielo. Le odi più brevi spesso presuppongono appena la tortura, e non danno che lo squillo della libertà, così saettante e verticale che pare miracoloso averne accordato l'impeto con una giusta sintassi e con la metrica d'uso. L'attimo in cui il divino volo si sprigiona con uno scuoter d'ali che respingono tutte le impurità non è che un bargaglìo dei primi versi; poi la salita non ha stanchezza né pausa; ed è tale la lena che forse nessun poeta quanto Shelley scoraggia la lettura ad alta voce.

Questa invocazione dell'assoluto, imperiosa, acuta, argentea, è ciò che più gli appartiene. Negli anni in

cui egli cantò le sue trascendentali canzoni *(L'allodola, la nuvola, la notte, il vento occidentale)* questo bisogno di affrancarsi dagli inganni nuovi ed antichi e di superare d'un sol tratto disperazione egoistica ed egoistico epicureismo, cercando un fremito d'immortalità nella moralità d'ogni cosa, fu sentito da molti, ma da nessuno fu espresso come da lui, se non da Beethoven. Il quale in molte sonate e nella nona sinfonia disse aspirazioni irreprimibili simili a quelle della poesia shelleyana: specie nel quarto tempo della nona, ove la conquista del cielo e della gioia divina, prima d'esser gridata dai cori, è annunciata da una cupa voce di basso in cui si riassume l'esperienza tragica o, come allora si diceva, il dolore mondiale che precede e determina quella redenzione. L'*Allodola* e la *Canzone (Rarely rarely comest thou)* sono press'a poco contemporanee della nona sinfonia, e la comentano meglio che le parole, meno ardenti, di Schiller.

Ave, o gioioso spirito!
. . . .
Dal suol ti slanci, nuvola
di fuoco, in alto. L'ala tua disfiora
gli ardui spazi raggianti.
Canti e t'innalzi ancora;
e più sempre t'innalzi e sempre canti.
. . . .
Quai campi o monti inspirano
il tuo canto felice? Qual fulgore
di terra o cielo? Quale
della tua specie amore?
Quale ignoranza del dolor fatale?

La *Canzone* è un inno alla Gioia, allo *Spirit of Delight,* inteso come trasumanazione nella morte.

Spirito della Gioia, tu ritorni
ben raramente a me.
Perché mai tante notti e tanti giorni
m'hai lasciato? perché?
. . . .
Oh! lasciami adattar ritmi giocondi
al mio canto di morte!
. . . .
Amo l'Amore, bench'ei possa a volo
dileguarsi repente
come il raggio. Ma, o Spirito, te solo
abbandonatamente
amo. Tu sei la Vita. Oh vieni! Ancora
una volta il mio cuor ti sia dimora!



Questi versi sono tolti dalle traduzioni di Roberto Ascoli. Infedele qualche volta alla lettera, egli è quasi sempre mirabilmente fedele allo spirito. E per questa fedeltà spirituale si leggono nella *Sensitiva* strofe di questa pienezza:

Il canto vie più tenero quanto più il dì moriva
il rosignol soave spargeva in alto, solo:
e a quando a quando in sogno udia la Sensitiva
onde di quell'elisio canto di rosignolo.

Ovvero:

Sì bel giardino, sì gentil signora,
quei dolci odori, quelle forme belle
in verità non son passate ancora:
noi siam mutati, non mutaron elle.

Si vede subito ch'egli non traduce secondo le regole di quelli che preferivano (moda anche questa tramon-

tata) le versioni interlineari, barbare, che lasciassero un'ansietà del testo; e ch'è invece fedele alla vecchia buona regola di sciogliere il testo nella versione e di darne una equivalenza soddisfacente.

Il metodo dell'Ascoli è consistito nello studiare a fondo i poeti italiani che intimamente o occasionalmente più si accostano ai modi di Shelley. Vi sono echi di Leopardi nel frammento *Alla Luna:*

Sei tu pallida, o luna,
per la stanchezza di salire in cielo
e fissar la profonda
terra; in mezzo alle stelle,
che han dal tuo sì diverso nascimento,
così senza compagna e vagabonda?
E di continuo muti, a somiglianza
d'occhio mortale, privo
di gioia....;

ed anche più manifestamente nell'inno *a una allodola.*

Le esperienze stilistiche di D'Annunzio sono utilizzate dove conviene:

« Oh! tu salvami! Guidami!
Ed all'abisso grida
d'occultarmi! Ei la chioma già m'afferra. »

L'Oceano dalle fonde
oscurità risponde
fremendo, e alla sua prece si disserra.

Pascoli, quello dell'*Aquilone,* collabora al ritmo della terzina nell'*Ode al vento occidentale:*

Fa ch'io diventi la tua cetra, quale
la foresta. Le mie foglie e le sue
van cadendo: che importa? Un autunnale

tono, accorato e tenero, le tue
travolgenti armonie nel turbinio
possente rapiranno ad amendue.

Spirito fiero e impetuoso! ch'io
mi senta dentro te confuso e sperso!
il tuo respiro sia respiro mio!

I miei morti pensier su l'universo
spingi, foglie appassite, a suscitare
vite nuove: e nel fascino del verso,

come da inestinguibil focolare
ceneri e fiamme, la parola mia
faccia l'umanità ripalpitare.

Per le mie labbra il tuo spirito sia
alla terra non desta lo squillare
alto e superbo d'una profezia!

O Vento, se l'Inverno sopraggiunge,
potrà la Primavera essere lunge?

Qui Shelley raggiunge il massimo della sua potenza, e tuttavia proprio qui non si sente curiosità di consultare il testo. Il traduttore sta a paro dell'autore, e questa canzone di tempestoso desiderio ha pieno diritto di cittadinanza nelle nostre lettere.

Ma Shelley, inglese del Sussex, cioè della più inglese fra le contee della vecchia Inghilterra, reagì al pragmatismo e alla potente prosa della sua patria con l'ebrietà dell'infinito. Perciò egli era in qualche modo italiano d'elezione, figlio adottivo della terra in cui la lirica ebbe quasi sempre una solennità funeraria, una luce di visione, ed esplorò l'oltretomba e il sovrumano. Italiana in parte fu la sua vita; qui da noi trovò temi e ritmi; qui scrisse molte delle sue cose più belle. E tutta italiana fu la sua morte. Naufragato nel mar ligure l'8 luglio, il suo bel corpo fu arso sulla spiaggia ligure il 15 e il 16 agosto. Le ceneri sono sepolte a Roma.

Carducci e D'Annunzio lo cantarono; e forse nessun poeta straniero ebbe mai fra noi tanta e così duratura unanimità di gloria. A volte la sfrenatezza del suo impeto turba il nostro gusto, più antico e raccolto. Ma nella scontentezza del terrestre e nell'ansietà del divino e in quella sua gentilezza e potenza d'amore lo riconosciamo nostro: quasi un erede e rinnovatore del Petrarca, un emulo della lirica trecentesca.

IX.

IFIGENIA.

Vincenzo Errante ha nuovamente recato in versi italiani l'*Ifigenia in Tauride* di Goethe (ed. Unitas). Egli conosce come si deve l'italiano e il tedesco, maneggia da maestro il nobile endecasillabo, orna con misura la frase, allenta con ritegno la cadenza. In Italia, durante il soggiorno romano, in presenza dei marmi greci e del nitido cielo meridionale, Goethe aveva dato a questa sua creatura la forma definitiva. Travestita ora in lingua nostra, e sonante di una severa musicalità a cui non fa più intoppo l'aspro consonantismo dell'idioma originale, piacerebbe all'autore. L'*Ifigenia* tedesca, il capolavoro del neo-classico, sembra per opera dell'Errante riavvicinata alle sue classiche intenzioni.

Può essere che qua e là una momentanea sovrabbondanza, un epiteto di troppo, una eccessiva floridezza di discorso si manifesti non consentanea alle rigide esigenze di questo stile. Talvolta la traduzione di Andrea Maffei è più immediatamente perspicua; e in alcuni pochi punti si direbbe che l'Errante slitti sul significato del testo invece di fermamente aggrapparvisi. Ma

queste singole e particolari manchevolezze non nuocciono sensibilmente all'insieme; e, se non v'è differenza notevole di fedeltà letterale fra il vecchio traduttore ed il nuovo, quest'ultimo però raggiunge una fedeltà più ardua e squisita, quella che imita le movenze interne e gli stessi timbri sonori del testo. Già fin da ora egli può lodarsi di aver fatto ciò che per l'*Ifigenia* s'è fatto di meglio in Italia; e gli altri tentativi non sono superati di poco. Qualche levigatura, qualche nesso più robusto, darebbero facilmente al libro una compiutezza esemplare.

Dove il Goethe è più alto, anche l'Errante più alacremente s'innalza: negli scorci narrativi, nelle persuasioni morali, in certe presentazioni di personaggi che con un gesto impetuoso e perfetto si svelano, in alcuni semplici gridi, dritti come frecce:

> Incrollabile egli è nel fermo cuore....
> . . . .
> Non riflettere più! Segui il tuo cuore!...
> . . . .
> Oreste io sono! Questa fronte mia
> oppressa dalla colpa si reclina
> verso una tomba e sol la morte anela.
> Benvenuta sarà, comunque giunga.

Agamennone, il re dei re, è rappresentato in un verso monolitico, esattamente degno dell'originale:

> Sovra tutti Agamennone splendea.

La sua morte, nel camice inestricabile che Clitennestra gli aveva buttato addosso all'uscir dal bagno, è così narrata:

E mentre a svincolarsi indarno il misero
si dibatteva come in una rete,
Egisto, il traditore, lo colpì.
Avviluppato nel fatale invoglio,
scese laggiù fra i morti il grande Re.

(Dove, tuttavia, *laggiù* non giova, e Goethe ne aveva fatto a meno).

Ifigenia, che si presenta a Toante, pare quasi che proceda, con coturnato passo, dall'ombra al sole:

O re, costei t'è innanzi.
Io che ti parlo, io sono Ifigenia,
d'Atreo progenie, figlia d'Agamennone:
ed appartengo alla divina Artemide.

Il Maffei aveva detto:

....Ed io son quella,
son quella Ifigenia, d'Atreo nipote,
figlia d'Agamennone ed alla dea
cosa devota che ti parlo.

E aveva detto:

Ma beati que' mille, a cui la mano
del Trojan diede amara e dolce morte!;

laddove l'Errante, dalla medesima mossa, giunge risolutamente al cuore:

Oh, beati quei mille a cui concessa
fu la morte crudele e pur soave
che la mano nemica in campo dà!



Troia è già caduta da anni, ma la notizia non è giunta ancora alle rive della selvaggia Tauride, di quella che noi chiamiamo Crimea, in fondo al Mar Nero che gli antichi chiamavano il Mare Inospitale. Vi giunge ora, per bocca di Oreste e Pilade; e, sebbene siano anni e non secoli, ha l'accento che avrebbe per noi se ce la portasse, emergendo dai millenni, un redivivo; così fittamente è velata di nostalgia, così ripercosso e lento ne è il suono, vera « eco di tromba che si perde a valle ».

In questa stupefazione della memoria, in questo brivido di sognante o maldesta sorpresa (come di uno che in fondo a un sotterraneo, al chiarore di pallidi lumi, scopra persone semivive) è una suggestione dell'*Ifigenia* goethiana; ed è suggestione decadente, non classica virtù. Ed è anche, il fascino di quest'opera, nella incessante ma statica trepidazione, nel sussulto, appena appena febbrile, dei personaggi: statue che vorrebbero divenir carne, bianchezze che vorrebbero colorirsi, idoli prigionieri cui non riesce di scatenarsi e di partecipare al moto del tempo. I loro occhi senza pupille chiedono in prestito un raggio al sole dei vivi. E la scena è « il bosco sacro innanzi al tempio di Artemide »; ma potrebb'essere il prato degli asfodeli.

Perfettamente statuaria, da gruppo in un frontone, è la posizione della protagonista tra i due barbari da un lato (il re Toante e il ministro Arcade) e i due greci, Oreste e Pilade, dall'altro. Ma già di lei, anzi di lei soprattutto, non si saprebbe dire se sia una dei viventi o un'immortale. Agamennone suo padre, in Aulide, all'inizio della spedizione troiana, l'offrì ad Artemide per placarne la collera ed impetrarne che la flotta potesse proseguire; ma la dea, quando già il coltello del sacerdote era sopra alla fanciulla, la rapì con sé nella terra dei Tauri, e lasciò al suo posto, sull'altare del sangue, una cerva. Fra i Tauri Ifigenia è ministra del culto, sacerdotessa nei sacrifici cruenti che quel popolo fa ad Artemide immolandole i naufraghi stranieri che approdino alla riva di fanatico terrore. Tale è l'antefatto tramandato dai classici; ma qui, con Goethe, l'aria che respiriamo è d'oltremondo, ed Ifigenia, *beata Beatrix,* viene incontro ai doloranti e agli erranti per mostrar loro la via di salvazione.

Filosofia umanitaria e cristiana, o cristianesimo razionale, religione laica della bellezza morale, della verità, dell'amor fraterno: questa è l'anima d'Ifigenia, Vergine redentrice e similitudine, direi, neo-platonica di Maria, così come Elena e Clitennestra sono allusioni archeologiche ad Eva, e la condanna di Tantalo, capostipite degli Atridi reietto dalle mense celesti, adombra l'esilio di Adamo dall'Eden. Ifigenia, fiore del peccato, pacifica, perdona, insegna la purità e il perdono. Alto concetto, e con sublimità sentito. Così la mitologia diventa storia contemporanea, anzi

autobiografia del poeta. La signora di Stein, il più petrarchesco degli amori di Goethe, « posò », com'è noto, per questa sacerdotessa ellenica.

E ne sarebbe venuto un vero capolavoro, non neoclassico né d'altra specie o sottospecie, ma capolavoro senza bisogno di nessuna etichetta, se questa creatura angelica veramente placasse la passione degli appassionati e veramente mitigasse la ferocia dei feroci. E certo Oreste, che insieme con l'inseparabile Pilade, condotto dalla volontà di Apollo, sbarca nella nefasta Tauride, è, a quanto leggiamo, Oreste il matricida, il perseguitato dalle Furie; ed anzi, nel terz'atto del dramma goethiano, assistiamo a un episodio del suo delirio. Ma quale ben composto, ed elegante, delirio! che impeccabile farneticazione!

Ahimè! la madre cadde.
Ah, sorgi, irato spettro! Ultrici Erinni,
sorgete tutte! E, per bearvi, in chiuso
cerchio accorrete a questo estremo orrendo
spettacolo di morte a voi dovuto!

La squisita visione plastica delle Erinni « in chiuso cerchio » consola il furente già prima che la sorella lo salvi.

Così pure Toante è, o dovrebb'essere, un barbaro e sanguinario tiranno. Ma invece, più sensibile di un re di Racine, è innamorato della sua sacerdotessa: la quale o è un'intangibile immagine trasumanata o, se è viva, dev'essere, a conti fatti, vergine di più che matura verginità. E, a udirlo con tanta delicatezza discorrere, non è credibile ch'egli abbia mai tollerato

sacrificî cruenti; non è nemmen probabile che abbia mai voluto male ad anima viva.

Fra questo monarca illuminato e malinconico, e Oreste, giovane di coscienza turbata ma non sconvolta, la situazione di Ifigenia è elegiaca ma non tragica. Facilmente, senza astuzia né violenza, essa può dissuadere il re dal rispettoso desiderio di nozze e dalla titubante velleità di strage; e, celebrando in sé la Verità, la giustizia, la fraternità vittoriose, ottenerne il permesso di salpare per la Grecia coi suoi congiunti. Toante, solo sulla riva, rivolge ai partenti un semplice «addio», cavalleresco e triste; frenando l'espressione del suo animo col *self-control* di un moderno gentiluomo.

L'irruenza animosa di colui che aveva scritto il *Werther* è ora costretta fra argini precisi, e il flusso è senza tumulto. Le passioni e il dolore sono ormai memorie; le puliture progressive, fino a quest'ultima redazione compiuta in Italia, hanno tolto all'effige marmorea di una gioventù volontariamente superata le asperità. E quest'arte è splendida, immacolatamente; ma la sua commozione è mansueta; la sua temperatura è media.



Con che sete si ritorna all'*Ifigenia Taurica* di Euripide, dove i Greci sono acuti ed astuti e Toante è sciocco e crudele come un Orco, dove la stessa eroina donnescamente esalta la ricchezza dei baci ch'essa

serbava al fratello perduto e donnescamente impervérsa in cuore contro Elena nefasta, dove il mare è cupo e tempestoso, dove il pericolo urge e la salvezza è miracolo, dove perfin lo scenario è romanticamente terribile! « Sulla cimasa del tempio di Artemide sono inchiodati crani, e altri trofei umani; davanti al tempio un altare, rosso di sangue ».

Goethe, il maggiore dei poeti rivoluzionari, subì anch'egli l'illusione di un'arte classica tutta liscia ed azzurra, come appaiono le montagne guardate da lontano: senza abissi e torrenti.

Ma il nostro Gnoli disse che « il vento dell'arte non gonfia due volte le tue vele, o Rinascimento ». Ogni ondata neo-classica è stata più debole delle precedenti; e questa a cui nei nostri giorni assistiamo, e che è forse la quarta, a giudicarla finora è una debole risacca.

Poi Goethe, spezzati i vincoli — nei quali era stato, come la sua *Ifigenia,* regalmente prigioniero — si rimise, più ricco, a poetare secondo il genio suo, e dei suoi tempi.

E la creatura più viva del neo-classicismo fu l'arte romantica.

X.

PENTESILEA.

Brunilde, la più illustre delle eroine guerriere che amano proprio fino alla morte (fino a far morire l'eroe che amano), non proruppe tutta armata dal cervello di Wagner. Questo tipo di personaggio femminile, tanto diverso dalle Bradamanti e dalle Clorinde cui i nostri poeti cavallereschi attribuivano bravura virile con una specie di commossa galanteria, era già da gran tempo carissimo alle letterature romantiche: le quali, idoleggiandolo e senza tregua rielaborandolo, saziavano ad un tempo la loro smania del gigantesco e la loro curiosità dell'ultraerotico. Piaceva — in un'epoca che, sia lecito sperarlo, ai lontani nipoti parrà la più violenta e sanguinosa della storia umana — raffigurare anche la donna come un essere immenso, di sterminate ambizioni e di sfrenata ferocia, come superdonna. E non meno di questo piaceva la superba rarità dell'incontro d'amore fra tinnir di corazze e lampeggiare di spade, e dei sospiri misti ai rantoli. La vicinanza di amore e morte, così nota ai poeti

d'ogni tempo, perdeva di gentilezza per rivelare certe sue crudeli origini in uno sfrontato sadismo.

Questo personaggio e questo sentimento trovarono di buon'ora, nel 1808, un'espressione artisticamente perfetta nella *Pentesilea* del poeta prussiano Enrico Kleist. È certo che la recente lettura della schilleriana *Pulcella d'Orléans* aveva lasciato tracce nell'immaginazione del giovane poeta; ma Schiller era tutto missione e dovere e conflitto fra vocazione e sentimento; e lo stesso Wagner, tanto meno morale sebben forse perfino più moralista di Schiller, con le passioni furenti delle sue protagoniste combinò significati mitici e mistici ed anche sulle chine che scendevano verso le degenerazioni trovò appigli per programmi di rigenerazione. Lo splendore della tragedia di Kleist consiste invece, prima di tutto, nella sua nudità. È, puramente e semplicemente, un dramma, *il* dramma della selezione sessuale, ove l'eterno femminino è celebrato in quanto animale o inumano o sovrumano che dir si voglia, fuori d'ogni bellezza e d'ogni abbellimento morali o religiosi. L'unità d'ispirazione lo fa compatto come un monolito.

D'un balzo Kleist si trasferisce in un'epoca e in un luogo senza storia certa, nel decimo anno della guerra d'Ilio, e da alcuni scarsi elementi di leggende secondarie costruisce la sua leggenda amazzonia. Il popolo delle Amazzoni, figlio del dio Marte, vive nella terra dell'eccelso Caucaso. Un ricordo d'onta e una volontà di rivendicazione sono le loro leggi. Poiché le antenate soggiacquero a guerrieri conquistatori, è stabilito

che esse, generazione per generazione, non saranno se non dei guerrieri che avranno dominati con l'armi. Periodicamente sciamano verso terre lontane a conquistar uomini; ciascuna sarà di quello che avrà incontrato e debellato in campo; li trascinano prigionieri a Temiscira; li coronano nella festa delle rose; poi, assolto che sia il loro cómpito, li rimandano in patria. È l'inversione dei sessi; l'incontro tra maschio e femmina come potrebbe avvenire in qualche feroce specie d'insetti, se la vita degli insetti potesse venir sistemata e perfezionata da una più feroce fantasia umana. Questa volta le Amazzoni, Furie e Grazie, eroine e Baccanti, rutilanti del metallo che copre il loro impari petto ove il seno destro fu avulso per appoggiarvi l'arco, precedute da richiami di trombe e da gridi selvaggi, sciamano verso le mura di Troia; ove s'imbattono con l'esercito greco, con Ulisse, con Diomede, con Achille: con Achille figlio di Tetide immortale, che poc'anzi ha abbattuto Ettore e ne ha trascinato il cadavere avvinto al suo carro! Ed esse, le Vergini, sono condotte dalla più splendida e terribile che mai fosse sorta fra loro, da Pentesilea.

Tre anni dopo, Kleist, non ancora trentacinquenne, cercò la morte, e non volle affrontarla da solo. Trovò una musicista, Enrichetta Vogel, di sentimenti simili ai suoi, e con lei perì sul Wannsee, presso Potsdam. Passarono decenni prima che la sua fama emergesse in Germania; è passato un secolo abbondante prima che un italiano osasse la versione di questo suo acre capolavoro.



Vincenzo Errante, uscito dalla scuola di Ettore Romagnoli e suo emulo nell'arte di tradurre, s'era già provato con testi tedeschi non facilmente addomesticabili, tra cui il *Mare del Nord* di Heine. Non meno pronto e facondo di Andrea Maffei, egli ha, a differenza del Maffei, un'esatta conoscenza dei valori letterari di Germania e una esperienza sicura della lingua. Questa sua *Pentesilea* (Firenze, Le Monnier) è stata una prova del fuoco.

Basterebbe quasi il merito d'averla fatta italiana senza reali pecche d'interpretazione: così frequenti sono gli ingorghi d'oscurità nello stile esasperato del Kleist, così ripetute le occasioni ad equivoci in quelle contorsioni altamente barocche. Ma non è il merito solo. Naturalmente l'Errante, italiano e d'animo più temperato del Kleist, ha involontariamente ingentilito e addolcito il suo modello. Se non v'è nulla in genere da ridire sulla fattura del suo verso, ch'egli ha giustamente imitata dall'endecasillabo italiano di un secolo fa, si poteva in specie desiderare ch'egli preferisse l'enfasi irruenta del Foscolo alla distesa ricchezza della maniera montiana. Certi singoli versi del Kleist, nei quali la fiamma della passione è diritta come uno squillo, andavano con ogni sforzo conservati nella loro stretta cornice e non diffusi nell'andirivieni di un più blando discorso poetico. Ma questi e altri simili dis-

sensi fra un lettore (che conosca a fondo il testo) e l'Errante sono secondari in paragone ai problemi capitali che il traduttore ha mirabilmente risolti. Egli ha saputo tenersi al paro dell'autore in quella strabocchevole veemenza auditiva e visiva insieme ch'è la sua particolare forma d'immaginazione e di sentimento:

Il rossor che le sue guance copria
(forse per ira? forse per vergogna?)
si riflesse su tutta l'armatura
della Regina, giù fino alla cintola
. . . .
. . . . e sollevandosi
immensa sulle staffe, ecco, si scaglia
contro il Troiano e, come se traesse
il colpo giù dal firmamento, affonda
la spada rutilante al par di folgore
nel collo all'infelice . . . .
. . . .
A fatica, financo, le tien dietro
il suo cimiero dispiegato al vento.
. . . .
Se tu porgi l'orecchio alle folate
che vengon giù dalle montagne, udrai
tuonar la voce di Pentesilea,
armi cozzare ed annitrir cavalli,
in un clamor di buccine e di corni,
di timpani e di cimbali, levarsi
la gran voce d'acciaio della Guerra.

Ha saputo raggiungerne l'eloquenza in certi racconti nei quali la grandezza epica sfocia in beatitudini musicali:

E come arriva il prenunziato giorno
della partenza, un rattenuto appello
di fioche trombe levasi d'intorno.
Con lievi susurrii, le donne balzano
agili in sella; e tacita, in segreto,

quasi smorzando il tonfo degli zoccoli
su molli lane, nel chiaror lunare,
la cavalcata va, per valli e monti,
verso le terre ov'ha dimora il popolo
che l'editto del Nume ha designato.

Ha saputo finalmente — e niente era così arduo — tenersi sempre diritto sulla sdrucciolevole cresta che separa il sublime dal ridicolo.



Pentesilea va a caccia del suo semidio; Achille, scambiate le parti, si comporta come una donna, e nel punto decisivo del dramma è pronto (si può capire con quale stupore di Ulisse e di Diomede) a fingere la lotta per darsi vinto ai piedi della bellissima, per farsi coronare di rose e condurre prigioniero a Temiscira. Tutto accade in stati di frenesia, d'inconsapevolezza, di delirio: e quando Pentesilea, illusa d'aver sopraffatto il Pelide, gli parla con accenti di seduzione che sembrano pronunciati da una cupa voce di contralto:

Divin figlio di Tètide!
Perché non vuoi seguirmi a Temiscira?
Seguirmi non vuoi tu nel sacro Tempio,
che dal folto querceto il cielo attinge?

e quando infine, accecata da un orgasmo di sensualità micidiale, lo uccide, e sull'ucciso aizza i cani, e nel suo bianco petto infigge ella stessa i denti. Edotta poi di ciò che ha fatto, se ne giustifica ricordando che i baci sono simili ai morsi, e muore senza ferita, abbattuta solo dalla volontà di morire. Così l'inumana

legge delle Amazzoni è violata, e la sposa segue, com'è giusto, lo sposo, sua prigioniera nel regno dell'ombra.

Gli elementi parodiabili sono a portata di mano. Goethe, già olimpico e diffidente, si divertiva due anni dopo, conversando con J. D. Falk, alle spese di Pentesilea che viene in scena mutila di un seno assicurando che tutti i suoi sentimenti si sono raccolti nel seno superstite. Appena letta la tragedia, il 1º febbraio del 1808, aveva scritto al poeta una lettera gelida e breve, nella quale chiedeva tempo per assuefarsi a una così «strana regione» fantastica e si doleva, con offensiva benevolenza, che giovani di talento lavorassero pel teatro dell'avvenire. Proprio in quell'anno usciva il primo *Faust,* che non si svolgeva in regioni fantastiche meno strane e che, in quanto a teatralità, non era né del presente né dell'avvenire.

Ma Goethe, come amoroso, era settecentesco e mozartiano, e né le sue Carlotte né le sue Margherite né le sue Ifigenie potevano simpatizzare con le viragini. A noi la musica e la letteratura del tempestoso secolo XIX — l'Ibsen di *Hedda Gabler,* il Wagner del *Crepuscolo* e sopratutto della chiusa di *Tristano* — danno altri strumenti d'interpretazione. Sappiamo quali baratri di passione e di follia s'aprano sotto queste superfici che agli spiriti tranquilli paiono perfin comiche; sappiamo che l'amore disperato predilige le espressioni secentesche e grottesche; riconosciamo nella *Pentesilea* lo sviluppo più pieno e più potente di quell'antico grido:

C'est Vénus toute entière à sa proie attachée.

XI.

L'ISPIRAZIONE DI IBSEN.

Chi crede la gloria sinonimo di eternità pensi al travaglio con cui Ibsen la conquistò ed alle traversie che subito dopo la morte ricominciò a passare. Oggi il nostro pubblico non è alieno dal considerare Ibsen un po' come antiquato (*Casa di bambola*), un po' come astrattista e perciò poco interessante (*La donna del mare*). E i critici che si tengono al corrente, dappertutto ma suprattutto in Germania, non hanno nel capo che Strindberg. Metteva conto battagliare venti anni, tutto il finale del secolo XIX, per imporre la grandezza di Ibsen all'Europa e al mondo? Il vero è che, tranne forse per i classici grecoromani, queste fame stabili e inconcusse sono meno granitiche di quanto la comune opinione s'illuda; e che alle vicende della fortuna i morti vanno soggetti su per giù altrettanto che i vivi.

Ciò non toglie che una verità, vera e giusta, ci sia: i capricci della moda la velano ma non la soffocano, il flusso e riflusso del fanatismo e del disgusto le spuma intorno ma non l'inabissa. Perciò ci s'imbatte

volentieri in un critico come il Farinelli il quale, nonostante le nebbie che sembrano salire dal suo stile instancabilmente commosso, riconosce le giuste direzioni e non si lascia sviare dall'andazzo dei tempi. Egli quasi non pone il problema della valutazione di Ibsen, e va subito a ciò che gl'importa: a un tentativo, competente e sincero, d'interpretare un artista la cui potenza, anche se non shakespeariana e smisurata, non è così dubbia da doversi sottoporre a revisioni di giudizio in appello e da mettere a prova l'indulgenza e il compatimento dei giudici.

Conoscere l'opera di Ibsen è indispensabile per leggere utilmente il piccolo libro del Farinelli (*La Tragedia di Ibsen,* ed. Zanichelli), nel quale sono esposti i risultati senza che sia descritta la lunga strada attraverso la quale il critico vi giunse. Chi conosce quell'opera e non è soggetto alla reazione antiibseniana, stranamente simile all'antiwagnerismo dopo decenni d'idolatria, non avrà nulla da dire sulle sintetiche notazioni del Farinelli circa la forma del suo mondo di sentimenti e d'idee.

«Spandere la luce del vero — redimere — sollevare — agire — fare — vivere!» Questa è la parola iniziale e finale di Ibsen. Ma la sua verità, quella in nome della quale dovrebbe avvenire la redenzione, non è una credenza né un dogma, è un altro nome della vita e dell'azione, è sostanzialmente passione. I suoi protagonisti sono quasi costantemente uomini e donne che non hanno saputo, che non hanno osato vivere abbastanza, e che, giunti al termine della loro

esistenza o alla soluzione del viluppo di fatti in cui s'intricarono, maledicono il calcolo o lo scrupolo, la viltà o la ragione da cui il loro impulso restò paralizzato. Perciò, dice esattamente il Farinelli, «drammi di amore mancato sono in sostanza tutte le sue tragedie. È un tormentarsi perpetuo con un sentimento del dubbio e dell'impotenza, e quindi un perpetuo insistere sull'amore che accende, sull'amore che opera e produce la vita.... La sua Musa è un giudicare, un accusare, un sentenziare ed un castigare, senza riposo e senza tregua». Egli non ha fede che nella volontà di vivere, univoca e dritta, e tutto ciò che le si oppone — si chiami previdenza o morale, libro o fantasma — è nemico della luce. Nemmeno l'arte suscita simpatia fedele in quell'artista, e l'ultimo suo dramma, l'opera sua testamentaria (*Quando noi morti ci destiamo*), è un atto d'accusa della Vita umiliata e repressa contro l'artista che, per inseguire l'inafferrabile Eternità della bellezza, ha rinnegato l'umana e divina realtà nella quale gli sarebbe stato concesso d'attuarsi.

Ma questo ideale d'una vita tutta impeto e certezza, d'una volontà senz'oscillazione, d'una luce senz'ombra, è all'infuori di ogni possibilità storica. Da ciò il tragico in Ibsen. In ogni fatto umano egli vede inevitabilmente una catastrofe; né v'è mai speranza di conciliazione e di assestamento, essendo questa propaganda, della passione contro la ragione, di carattere in fondo in fondo reazionario ed utopistico. Non ci si lasci ingannare da certe apparenze progressiste

o magari democratiche e perfin femministe che sono la fragile scorza dell'ibsenismo; il suo beniamino è l'eroe primigenio, il barbaro sano e innocente. Da ciò anche la forma rigida e monotona della sua arte. Poiché la vita storica e civile è disperata, poiché il suo *redde rationem* è un fallimento, non mette conto indugiare sui particolari e gli sviluppi né compiacersi delle gustose parvenze. Ciò che conta è la fine, e la fine è sempre quella. « Limita, d'abitudine, il dramma alla catastrofe finale; o, piuttosto, ad un passato minaccioso, ricco di colpe e di sciagure, pone un brusco termine, per risolverlo nel tremito del presente, che annunzia la Nemesi sopraggiunta, una giustizia che dovrà compiersi ». Il suo modo di condurre il dramma finisce rapidamente per divenire processuale. La Natura, per lungo tempo violata, aspetta i colpevoli al varco; e fa la sua vendetta.

L'intensità con cui egli sente lo squilibrio della vita moderna e le sue inette menzogne crea la forza poetica di Ibsen; la sua incapacità di credere e di ingenuamente sperare limita codesta forza e lo costringe a insistenze martellanti, a gravosi grigiori, gli debilita il sorriso e l'ironia, gl'impoverisce il gusto del rappresentare, nel quale, più che in ogni altra cosa, risiede il segreto della grande poesia. È vero che i suoi drammi sono costantemente di amore mancato; ma è anche vero che la sua propria vita di artista è una tragedia d'amore mancato. L'intelligenza, la logica, la severità, l'equilibrio, la ragione — proprio le cose ch'egli detestava — sono in lui più forti

del semplice impeto d'amore con cui il poeta possiede e svela il personaggio dimenticando la tesi a cui deve servire.

Dunque la sua grandezza è proprio nell'esigenza dell'amore (che in arte si chiama fantasia), nel cruccio di non averne abbastanza, in quei colpi d'ala da uccello selvaggio e prigioniero. E, se non ci persuadono i negatori che per poco non riducono Ibsen a un semibarbarico imitatore di Dumas e di Augier, non ci persuadono nemmeno quelli che potremmo chiamare gl'ibsenisti di destra e che cercano le grandezze del loro maestro proprio nei suoi difetti.

Di questi fautori il più interessante è, naturalmente, G. B. Shaw (*The Quintessence of Ibsenism*). A leggerlo si direbbe che Ibsen sia nient'altro che il suo immediato precursore. E qual'è la novità di Ibsen, qual'è la sua « quintessenza », secondo Shaw? Il fattore tecnico con cui egli ha messo sossopra il vecchio teatro è la *discussione*. « Prima voi avevate un'esposizione nel primo atto, una situazione nel secondo, uno scioglimento nel terzo. Ora avete esposizione, situazione e discussione ». Di *Casa di bambola* si farebbe una qualunque commedia francese se nell'ultimo atto Nora non dicesse: e ora mettiamoci a discutere. Con questa aggiunta di un nuovo movimento alla forma drammatica, « *Casa di bambola* conquistò l'Europa e fu capostipite di una nuova scuola drammatica ». Della quale, come è noto, lo Shaw è maestro. Proseguendo sulla strada aperta da Ibsen, egli ha scritto « drammi che

cominciano con la discussione e finiscono con l'azione, e drammi nei quali la discussione compenetra l'azione dal principio alla fine». Un'altra caratteristica della nuova scuola (ma alla fine coincide con quella or ora addotta) è che nei nuovi drammi, venuti su in seguito all'esempio di Ibsen, il conflitto non è «di volgari attaccamenti, di rapacità, di generosità, di sentimenti, di ambizioni, di malintesi», ma è conflitto d'idee, e non si tratta di mettere a fronte l'eroe e il birbante, ma di stabilire per via di discussioni chi sia l'eroe e chi il birbante.

Per questa china ci si ritroverebbe alla questione di teatro vecchio e teatro nuovo, sulla quale i lettori, in Italia, van rimandati agli scritti del Tilgher e dei suoi avversari. Ma, tenendoci lontani da cosiffatta contesa, basterà constatare che chi pensa come Shaw, chi di Ibsen fa un intellettuale, lo riduce a un poeta di second'ordine. Chiunque abbia senso di poesia si esalta mediocremente per le polemiche dialogiche e per l'acume amebeo; e, ricordando *Casa di bambola*, si commuove assai più per la scena della danza, ove a niuno è concesso non sentire dolore e pietà, che per la sagace disputa conclusiva, la quale non vieta a nessuno spettatore di pensare come meglio gli aggradi. Quand'è passione, quand'è sogno, quand'è malinconica e torturata nostalgia d'amore, quale anche al Farinelli appare, Ibsen giunge molto in alto e dice quelle che a un suo critico tedesco, Monty Jacobs, suonano come «parole dell'invisibile». Non si stacca dal mediocre,

e risulta opaco e sordo, quando per filo e per segno dà prova di un assunto o lancia i personaggi a gara nella lizza del raziocinio.

In quanto è pedagogia e controversia cerebrale, l'ibsenismo è passato e morto. Rappresentatore misterioso di vita, creatore di liberi simboli e miti, l'Ibsen, per esempio, dell'*Anitra selvatica* accenna all'avvenire o, che fa lo stesso, alla perpetuità dell'arte.

XII.

DUE DONNE DI GOBINEAU.

Adelaide Hermansburg ed Emmelina Irnois, protagoniste in due racconti di Gobineau quasi irreperibili prima che la *Nouvelle Revue Française* li raccogliesse, nel '924, in volume si corrispondono simmetricamente, con una esemplare antitesi romantica. Adelaide è la bella belva, l'ammirabile corpo pieno di perdizione; Emmelina è l'angelo contraffatto, l'anima bella prigioniera in un misero corpo. Perfino i nomi. squillante il primo, debole il secondo, manifestano le qualità delle due donne. E non va dimenticato che Adelaide è tedesca, ed Emmelina è francese.

Il racconto di Adelaide era apparso per la prima volta, postumo, nella *Nouvelle Revue Française* del 1913. È lineare; e anzi schematico. Una matura bellezza, la vedova Elisabetta Hermansburg, si propone di sposare il suo giovanissimo amante, l'ufficiale di cavalleria Federico Rothbanner; e ci riesce, nonostante la gran differenza di anni e la rivalità, ben altro che platonica, della sua figliuola Adelaide. Cinquanta rapide pagine narrano la lotta fra madre e

figlia, prima e dopo il matrimonio: passioni feroci che s'urtano in scontri apparentemente cortesi e regolati dagli usi esteriori della buona società. Ora vince l'una, ora l'altra; e l'uomo, indole di schiavo fra due guerriere, non è che la posta d'un gioco accanito e scientifico. Il finale raggiunge in pari tempo gli effetti della sorpresa e della naturalezza. Quando il povero Rothbanner ebbe quarant'anni, e la pancia, e una certa rinomanza negli studi di artiglieria, quando poté aspirare ai galloni di colonnello e alle altre decorazioni, i furori erotici e gelosi si spensero in tutti e tre i personaggi. Adelaide consentì finalmente a sposarsi, con un ciambellano; ma, prima che fosse trascorso un anno, ritornò dalla madre, di cui non poteva più fare a meno. « *À force de lutter ensemble et de se trouver également inépuisables en ressources, en haine, en courage, elles prirent l'une pour l'autre cette estime secrète que l'énergie inspire aux gens énergiques, même les plus ennemis et, en outre, un beau matin, elles se trouvèrent absolument unies dans l'intensité du même mépris pour ce pauvre Rothbanner* ».

La storia della signorina Irnois ha sviluppi più ampi, ed era relativamente più nota. Gobineau l'aveva pubblicata nel *National,* in gennaio e febbraio del '47, quando, non ancora in carriera diplomatica, egli era il romanziere di *Ternove* e dell'*Abbaye de Typhaines*. Nel '914 la *Nouvelle Revue Française,* trattala dalla dimenticanza, volle divulgarla fra i suoi lettori; ma,

troncata dalla guerra, la novella non uscì completa in volume che nel '20; e l'edizione fu presto esaurita.

Se Adelaide è fisicamente olimpica e moralmente dotata d'una intelligenza avventurosa e di quel « furore combattivo ch'è in sé medesimo ammirabile e non indica un'anima volgare », Emmelina a diciassette anni ha la statura di dieci anni, è quasi gobba, con la gamba destra più lunga dell'altra, col petto incavato e il collo fiacco, e non ha letto che *Pelle d'asino* e il *Gatto cogli stivali.* Quasi paralitica e quasi idiota, si fa portar di peso da una stanza all'altra; e passa giornate intere senza profferir parola. Suo padre, Pierandrea Irnois, venuto su dal nulla, ha ammucchiato milioni, per un inesplicabile e costante favore della fortuna, come accade a volte, e come più d'una volta accadde nei mutamenti della Rivoluzione francese, fra i quali l'Irnois crebbe. Non aveva, d'altronde, né prepotenza né ingegno, e delle sue ricchezze non gli si può fare né merito né colpa. Sua moglie è sciocca; le due cognate zitelle che s'è tirate in casa, addirittura ridicole. Tutto è dunque scuro fra quelle pareti, tranne la rendita immensa; il cui tinnito desta l'attenzione d'un funzionario napoleonico, spiantato ed avido, il neo-conte Cabarot. Questi vuole sposare Emmelina, figlia unica ed ereditiera, senza averla mai vista, senza neanche sapere come sia fatta; e l'ottiene per volontà despotica dell'Imperatore, nonostante l'inerte raccapriccio della famiglia e le segrete imprecazioni del signor Irnois; e persiste nel suo volere, anche quando l'ha vista ed ha saputo come sia fatta; e la conduce in

chiesa, in municipio e a casa. Ma Emmelina muore prima che il marito la tocchi, benché dopo aver firmato le disposizioni testamentarie che occorrono al conte Cabarot.

Muore perché, affacciatasi alla finestra della sua nuova camera, ha visto un giardino invece della corte e delle finestre a cui era abituata: invece, vogliamo dire, di quella finestra al quinto piano della cui contemplazione estatica, all'insaputa di tutti, essa nella casa paterna aveva vissuto. Questa innocente, questa deforme, aveva, noi diremmo, « inventato l'amore ». Lassù al quinto piano del casamento di *rue des Lombards* abitava e lavorava un giovane operaio tornitore, fresco, ilare, canterino. Essa l'aveva scoperto e mirato, e d'improvviso le era sorta una volontà, la volontà della solitudine; d'improvviso le era scaturita una vita interiore, così calda e piena da trasfigurarla, da irraggiare sulle sue tristi fattezze non so quale impronta d'inafferrabile beltà. Lo vide un giorno in casa, quando il giovanotto fu chiamato per riparare una seggiola, e ne ebbe l'impressione che prova chi dall'oscurità passa d'un tratto alla luce abbagliante. E, certo, non era, Emmelina, da compararsi ad una delle tre dee che gareggiarono per il pomo di Paride; ma « se, con l'espressione sublime ch'ella ebbe in quell'istante, un viaggiatore tedesco l'avesse incontrata al margine di una fonte, l'avrebbe presa per una di quelle seducenti ondine le cui grazie soprannaturali passavano a giusto titolo per irresistibili ».

Seguiva giorno per giorno, ora per ora, la vita

dell'operaio nel suo laboratorio. Vedeva giungere da lui la sua piccola amica, che gli portava fiori e ne prendeva baci; e di quei baci non sentiva tormento geloso, ma una curiosità insaziabile e quasi dolce. Quando le dissero che il conte Cabarot la chiedeva sposa, rispose impetuosamente di sì, fra lo stupore di tutti, non sapendo immaginare che esistesse altr'uomo al mondo se non il suo semidio del quinto piano. Poi, quando lo vide, riluttò brevemente; obbedì, come una cosa già morta; morì, non appena si fu sentita lontana dalla sua visione, come avrebbe potuto vivere beata se glielo avessero lasciato solamente vedere. Il Gobineau chiede scusa del finale « melodrammatico »; ma non può farci nulla. La sua protagonista non era una donna, ma un'anima; e quelli che sanno a qual punto di perfezione giungano le facoltà rimaste intatte nei mutilati possono intendere a quale estremo di felicità ella sarebbe giunta se avesse incontrato un amore angelico come il suo. « Ai ciechi si acuisce l'udito, ai sordi la vista. *Emmelina n'avait que le pouvoir d'aimer, et elle aima bien!* »



Può essere nient'altro che un caso editoriale quello che ha posto così vicino questi due racconti; ma è caso tanto felice, e così utile a penetrare nell'animo dello scrittore, da sembrare invece il risultato di una perspicace decisione.

Gobineau, prediletto prima della guerra ai Tedeschi quale profeta (e profeta francese!) del primato germanico nel mondo, più facilmente accetto dopo la vittoria ai suoi connazionali che, perdonandogli un'apostasia divenuta innocua, hanno acquistato in compenso un altro grande scrittore fra i tanti, ha ormai una riputazione universale, ma tanti significati quante sono le sette dei suoi devoti. Per molti egli è, ancora, più pensatore che artista; un'opinione diffusa lo incasella tra gl'imperialisti o i precursori di Nietzsche; altri lo interpretano come individualista ed anarchico. Ogni tentativo di sistemare la sua opera secondo un pensiero organico urta in difficoltà da letto di Procuste; e ogni modo d'intenderla deve inesauribilmente fare i conti col modo opposto.

L'arte di Gobineau può essere la chiave del suo pensiero, perché ci offre confessioni immediate e autentiche dei suoi atteggiamenti verso la vita. Ammiratore, anzi idolatra, dell'energia, egli è senza dubbio; ma non ha preferenze di partito preso verso questa o quella delle forme in cui si palesa l'energia; e il suo stesso anticristianesimo (suggerito dal pregiudizio che il cristianesimo deprima l'energia), ben lungi dal far presentire i parossismi di Nietzsche, rimane in fin dei conti discorsivo. Gli piacciono tutte le manifestazioni risolute ed ardenti della volontà di vivere, siano poi pagane o ascetiche; Adelaide può essere l'abbozzo di una Crimilde, ed Emmelina il profilo di una santa. Di qui l'inclinazione verso un dilettantismo

ammirativo, che a volte può essere accentuato da una esaltazione quasi mistica.

Certo, l'individuo e i suoi diritti prevalsero nelle sue meditazioni, e lo Stato e gli interessi sociali vi ebbero una parte relativamente secondaria. Amò i Tedeschi perché gli parvero individualisti e lirici; criticò la mente francese come troppo metodica e razionale; difese il Medio Evo perché inventò il *droit personnel* e lo asserì contro le prerogative del sovrano e la ragion di Stato; scorse il culmine d'ogni bene nel Rinascimento, che adunò in un solo sgorgo tante forze produttive del genere umano; concepì i millenni come un *mare magnum* su cui mette conto navigare perché di tanto in tanto ne emergono le isole fortunate, le epoche d'oro coi loro eroi. Egli le chiama *les fleurs d'or,* e le descrive con enfasi di buona lega nel saggio sul Savonarola. *Elles nagent et s'étalent étincelantes sur la profondeur murmurante des jours qui les ont produites et de la masse de substance animée d'où elles sont issues.* Il dio che questi fiori, simili al mistico loto, chiudono nella loro corolla, è l'anima eletta, « capace di considerare il bene che unisce le creature al Creatore a quel punto d'altezza ove mani terrestri non possono raggiungerlo e corromperlo ».

Tra questi fiori d'oro stanno Adelaide ed Emmelina; Emmelina più in alto. L'entusiasmo per la bellezza incorporea, e per la grandezza dell'umile, denunzia in Gobineau il romantico e cristiano.



S'è raccontato che France, incontrandolo un giorno dalla principessa Matilde, ignorasse di trovarsi davanti a uno scrittore; e l'aneddoto è credibile. Gobineau non fu diplomatico soltanto occasionale come Chateaubriand o Stendhal o altri francesi minori; la sua curiosità dei « fiori d'oro », quali effettivamente appaiono nella politica e nella storia, contrariò la sua facoltà di foggiarli nell'arte.

Tuttavia in *Mademoiselle Irnois* il sorgere e lo splendere di quell'anima sono resi con piena potenza; il nudo disegno, il magro linguaggio da secolo XVII si colorano quasi per prodigio; la stessa durezza di composizione per cui il solo personaggio vivente si stacca da un gruppo di burattini di legno, gli stessi convenzionalismi di forma sembrano, e forse sono, accorgimenti; e l'effetto massimo a cui si potesse aspirare, quello di disperdere la bruttezza di Emmelina in una aureola di trasfigurazione, è raggiunto senza errore. L'imitazione romantica sorpassa, perché più misurata e salda, parecchi modelli; e in queste pagine, come in altre, l'artista dimezzato, il « dilettante » ricco d'anima, vale più di tanti poveri ed ostinati « maestri ».

XIII.

FLAUBERT.

Essere popolare e insieme illustre, congiungere la celebrità alla gloria, creare favole per l'immaginazione delle folle ed ardui esemplari di stile per gli artisti; questa è la fortuna a cui tutti gli scrittori aspirano e che pochissimi nel secolo scorso poterono conseguire. Tra i pochissimi, Flaubert.

Madame Bovary è un libro di tutti, quasi non meno dei *Tre Moschettieri;* le dottrine estetiche della *Correspondance,* la gioielleria di *Salammbô* e della *Tentazione di Sant'Antonio,* l'ironia nichilista di *Bouvard et Pécuchet* sono custodite nel tabernacolo degli iniziati. Come da un capostipite leggendario, dalla travagliosa fecondità di questo «buon gigante» sono sorte generazioni che ne hanno raccolto l'eredità e sviluppato il pensiero in direzioni diverse ed opposte. Flaubertiani furono i veristi, flaubertiani i decadenti e simbolisti. Dal suo culto per la realtà obbiettiva procedeva l'opaca densità dello Zola; dalla sua religione per la parola, dall'ardore fanatico con cui disse che «niente al mondo è vero salvo una frase ben fatta»

e sperò che un libro, indipendentemente da ciò che dice, potesse suscitare un piacere violento come quello che s'ha contemplando un muro tutto nudo dell'Acropoli, da questa esaltazione di sublime artigiano che lo fece tremare davanti alla pagina bianca si giunse alla mistica follia di Mallarmé. Non è esagerato dire che in Flaubert si riassunse la letteratura francese, almeno da Chateaubriand in poi, e si formarono le tendenze nuove. La sua opera è un vertice e un crocicchio. Una vita indicibilmente amara ed afflitta fu compensata da un omaggio unanime di cui dopo le epoche classiche s'era quasi perduto l'esempio.

Ma l'unanimità vale per Flaubert e non per le singole sue opere. Il pubblico legge molto la *Bovary*, poco l'*Éducation sentimentale*, meno il resto. Gl'iniziati hanno l'aria talvolta di perdonargli, in grazia del resto, la *Bovary;* odiano il volgo profano che non si sentono la forza di padroneggiare; e un libro che sia piaciuto al volgo è per essi sospetto. L'uomo di buon gusto, il quale sa che il pubblico, se sbaglia spesso di prim'acchito, in ultima istanza ha quasi sempre ragione, si guarderà facilmente da queste storture. Sulla stessa *Salammbô*, che è il secondo capolavoro flaubertiano, non saprei dir meglio di L. F. Benedetto (*Le origini di Salammbô*, Bemporad, 1920). È impossibile, nei lettori di questo libro, «quella unità di assentimento — per servirmi dell'espressione usata dal grande Manzoni — quella continuità d'illusione, diremmo noi, senza cui il lavoro artistico vien meno al suo scopo.... La frase è anch'essa isolata, voluta, riboc-

cante. Non il respiro sereno delle immagini, ma la condensazione laboriosa delle idee, l'innesto dei particolari stupefacenti, lo studio di adeguare collo schematismo rude la brutalità dei fatti. Stona qua e là qualche breve spunto di parodia».

Come sempre avviene, dove è più vivente l'umanità ivi è più sicura l'arte, e l'architettura di *Madame Bovary* è più aerata, la progressione più ritmica, la frase più luminosa, anche se meno brillante, che nei libri della misteriosa perfezione. Sta bene che basterebbero alcune pagine di *Cœur simple*, alcune lettere private, alla fama d'uno scrittore; ma l'opera di Flaubert sarebbe tutta una gran statua mutilata senza la *Bovary*, che ne è la testa e lo sguardo.



Con tutte le sue fastose ricchezze e il suo eroico amor di vita il secolo XIX ebbe pochi poeti celebratori ispirati dalle sue magnificenze, sul genere dei latini al tempo di Augusto o degli inglesi al tempo di Elisabetta. Forse perché le masse anonime tollerano la libertà di spirito meglio che i monarchi e i ministri; o forse perché le voragini morali di quella civiltà non erano tanto celate dalle frasche che le nature sensibili non ne avessero sgomento.

Flaubert, come tanti altri, si oppose al secolo, di cui fu critico e spregiatore. Gli opprimevano l'anima le illusioni perdute del romanticismo, lo disgustava

fino alla collera lo spettacolo della mediocrità. Tutta la sua opera è una dichiarazione di guerra al borghese, al filisteo, all'uomo d'ordine. La bolgia più crudele del suo inferno fantastico è riservata all'impiegato, al professionista provinciale, al farmacista. Ma, se nello snidare il ridicolo e il miserabile della società in cui vive sa giungere a concretezze atroci, le sue idee di ricostruzione restano quanto mai vaghe. Epiletticamente inquieto come Dostoievski, non si placa nel pensiero d'una redenzione storica; moralista come Tolstoi (la *Bovary* ha punti di contatto con la *Sonata a Kreutzer* e con *Anna Karenina*), non s'illude nel proselitismo; furente contro le iniquità sociali, non si svaga nel clamore tribunizio di Hugo; deluso come Manzoni non si rifugia nella preghiera. Il risultato della sua contemplazione è radicalmente negativo. Idoleggia — d'accordo coi contemporanei che detesta — una vita soleggiata, ignuda, muscolosa, titanica, quale ce la fingono le memorie delle antiche civiltà. La sa irrevocabile, conosce inviolabili le porte del suo carcere; e si riduce a decorarlo con affreschi la cui bellezza senza sorriso è velata dal sentimento della schiavitù. Disperazione ed estetismo sono le sue conclusioni. Ritorna alla mente il muro erto, liscio, affatto nudo ch'egli ammirava, « quello che è a sinistra quando si guardano i Propilei ». Fra i corollari dell'arte flaubertiana Mallarmé è più logico di Zola.

Chi ha sempre bisogno di paragoni può ricordare l'esperienza di Leopardi. Ma questi è tutto gentilezza e nella gabbia canta; Flaubert si dibatte. Da ciò tanto

gravame di polemica nella sua arte narrativa, specie nei finali dove, accalorato, si sorveglia meno e impetuosamente diserta il dogma della rappresentazione impersonale. Si ricordi *Un cœur simple*. La povera donna non dovrebbe scambiare il pappagallo con lo Spirito Santo; il sarcasmo passa il segno estetico. L'*Éducation sentimentale* si chiude con una scena d'amore di cui l'eroina è canuta, e col ricordo di una visita grottesca a una casa da tè.

« — È quello che abbiamo avuto di meglio — disse Federico.

« — Sì, può essere. È quello che abbiamo avuto di meglio — disse Deslauriers ».

Anche la *Bovary* finisce col conferimento della Legion d'onore al farmacista Homais. Non è la catarsi, la pace che segue alla tragedia; non è la consolazione dopo il lutto; è un'irritazione dopo la sventura, un po' di fumo pungente negli occhi pieni di lacrime.



Pure è vero che nessuno fra i tanti mirabili romanzi del secolo XIX s'avvicina più di *Madame Bovary* all'ideale del perfetto romanzo, cioè a dire di una moderna epopea nella quale il dolore e la passione siano totalmente fusi nella serenità rappresentativa, e che somigli in tutto all'antica, salvo nel ritmo più mobile e nella scelta del protagonista, il quale altra volta fu re e condottiero e oggi è il soldato ignoto di questa terribile milizia, la Vita.

Gli elementi dimostrativi e pedagogici sono nella *Bovary* di gran lunga meno abbondanti che nei *Promessi Sposi;* la confusione fra scienza e arte, fra politica e arte, così nociva a Stendhal e a Balzac, è quasi in tutto eliminata; e, d'altro canto, la vertiginosa eleganza della sua struttura sovrasta alla imponenza orizzontale di una massa come *Anna Karenina.* Ripensato da lontano questo supremo libro di Flaubert grandeggia per le proporzioni fra le basi e il vertice: tutto lento e possente in principio; acutissimo, aereo, nei capitoli ove muore suicida la Bovary. Si pensa a un gran rogo che finalmente dà fiamma, o alla pesantezza incrollabile da cui s'alza la piramide. Più propriamente, ricordando le origini e la terra di Flaubert, si paragona l'architettura di quest'opera a un capolavoro di gotico.

Anche nella *Bovary* egli ha ideato una satira feroce del tempo tristo e vile, della sua Rouen, e, di là da Rouen, di quell'immenso « natio borgo selvaggio » che a lui e agli altri disperati parve la civiltà europea, tra rivoluzione francese e grande guerra. Rodolfo, Leone, Charbovary, sua moglie Emma, rischiarono di fissarsi in brutali smorfie da maschere come Homais o Bouvard e Pécuchet. Ma allora il temperamento dell'artista era a quel calore che fa fiammeggiare anche le pietre. Il nichilista diventa cristiano, il cuore dell'esteta è inondato di pietà; la stolta femminetta provinciale diventa sublime come una regina di Racine. Non v'è nessuno di noi lettori che non l'abbia amata e pianta; nessuno che possa ritornare senza un fremito all'or-

ribile momento della morte e alla pallida divina speranza che l'aveva preceduta: «.... Non odiava più nessuno. Una penombra di crepuscolo le invase il cervello e di tutti i rumori della terra Emma non intese altro che l'intermittente lamentìo di quel povero cuore, dolce, indistinto, come l'ultima eco di una musica che si allontani».

Qui la devozione dell'uomo al dolore umano è tutt'uno con la severità formale del compiuto artista. Soprattutto per questo libro e per le pagine in cui culmina, Flaubert è tal maestro che non conosciamo più venerabile.

XIV.

IL « CAPPOTTO » DI GOGOL.

Dal *Cappotto* di Gogol — dissero Dostoievski e gli altri, come ora Clemente Rebora ci ricorda — è uscita la letteratura russa. Gogol la concepì a venticinque anni, nel 1834, l'abbozzò nel '39, la condusse a termine due anni dopo, la pubblicò nel '42. E non sono che settanta paginette. *Tantae molis erat.*

Rileggiamo questa famosa novella nella nobile versione di Clemente Rebora (*Il Convegno Editoriale,* Milano, 1922), alla quale è probabile che nulla abbia da rimproverare chi sa il russo, mentre chi non sa il russo può solo dolersi di qualche refuso. E caviamone aridamente il tema. Akàkii Akàkievic, impiegatuccio cinquantenne, copista da quattrocento rubli all'anno, s'avvede che il suo cappotto è liso e né lo difende dal freddo né regge le toppe. A gran fatica raggranella gli ottanta rubli che ci vogliono e se ne fa uno nuovo: avvenimento così inatteso e esilarante pei colleghi di ufficio che l'aiuto-capostanza lo celebra, un po' scherzevolmente un po' schernevolmente, con un ricevimento a casa, come chi dicesse in onore del neo-incappottato.

Durante il quale ricevimento, Akàkii per non far troppo tardi se la svigna alla chetichella e s'avvia solo soletto verso casa; quand'ecco, al traversare una piazza, i soliti ignoti lo acciuffano e lo depredano del bell'indumento. Ricuperarlo non sarebbe forse impossibile se un personaggio importante si degnasse di dire una parolina alla polizia; e infatti il poverino percuote una dura, illustre porta, e riesce a farsi ricevere dal « personaggio importante », ma solo per incassare una tonante strapazzata, formidabile e debita punizione della temerità con cui aveva saltato la trafila gerarchica. Lo spavento gli dà un febbrone, il febbrone lo ammazza. Nelle ultime pagine vediamo il fantasma di Akàkii che imperversa per le strade di Pietroburgo notturna rubando cappotti a man salva. Anche al « personaggio importante » lo ruba, mentre costui si recava a trascorrere un'oretta pastorale presso una gentile amica tedesca (la quale, dopo tutto, non era né più giovane né più bella di sua moglie). E il personaggio importante, avvertito e contrito dalla terrificante avventura, si ravvede, e diventa un bravo uomo.

Che cos'è questo tema, così spolpato? Non è nulla, come quasi di regola deve dirsi dei temi staccati dall'arte. Eppure è qualche cosa. Ciò che conta in esso è la scelta del protagonista, cercato nella categoria di uomini meno interessante e geniale che si possa dare. Lo scrittore esteta in generale racconta il romanzo di uno scrittore, di un artista, di un suo sosia; il grande *scrittore* Gogol, volendo uscire

di sé, cercando l'opposto diametrale della sua indole e della sua vita, si ferma al piccolo *scrivano* che è per lo scrittore ciò che lo scalpellino sarebbe per lo scultore: lavoro muscolare identico a quello che crea, ma privo di creazione, e per contrasto tanto più misero. Nessuno è così assolutamente scrivano come Akàkii: «un direttore, essendo un buon uomo, e mirando a premiarlo del lungo servizio, ordinò gli fosse affidato qualcosa di più importante che non il solito trascrivere; e precisamente ebbe l'incarico di ricavare da un incartamento già pronto una specie di comunicazione per un'altra camera di consiglio: tutto si riduceva a mutare il titolo iniziale, e variar all'occorrenza qua e là i verbi dalla prima alla terza persona. Ebbene, ciò costituì per lui tale un lavoro, ch'egli sudò sangue, si tormentò la fronte, per confessare infine: «no, è meglio, date, copierò invece qualcosa — ». Non sa mettere insieme quattro parole senza impappinarsi, e specialmente eccelle nell'uso ed abuso della congiunzione *in quanto*. Del suo spirito, della sua ingegnosità, dà saggio nella riflessione che formula quando indossa per la prima volta il cappotto nuovo: «Pensare, due vantaggi in uno stesso oggetto: uno questo, che tien caldo; e l'altro, che è bello!» Del suo fisico ecco, infine, il ritratto: «piccoletto di statura, un tantin butterato, piuttosto rossiccio, un poco debole di vista, con una promettente calvizie sopra la fronte, rughe poi a ciascun lato delle guance...».

Senza repugnanza e senza ostentata tenerezza Gogol

prende fra le dita questo nuovo tipo d'« eroe », e lo installa pari pari là dove stavano il classico re o condottiero, il medievale cavaliere, il romantico ribelle o il delicato giovine moribondo di squisiti mali. Viene posto al centro dell'arte l'eroe miserabile: il miserabile autentico, non quello splendido e coturnato di Victor Hugo. Più tardi vedremo un altro scrivanuccio in una fra le storie più perfette di Dostoievski, in *Cuor debole,* ove l'efficacia di Gogol è direttamente riconoscibile e il meschino impazzisce per l'insopportabile felicità di aver trovato una fanciulla che gli vuol bene. Gli pare troppa grazia, e ne soccombe al peso. Ma dovunque, nell'arte narrativa russa, incontreremo miserabili e vagabondi e idioti e poveri di spirito e donne perdute: anime *umili e peregrine* in senso ben più radicale di quello in cui Dante adoperò questi epiteti pel suo Romeo. Nel che v'è uno sforzo estrinseco di propaganda, la volontà di adeguare evangelicamente il genere umano, ponendo allo stesso livello lo zar e il derelitto; ma c'è anche una forza d'arte, una scoperta. I russi, sull'esempio principalmente di Gogol, portano la luce dello spirito in profondità e in deserti che l'arte fino allora considerava per solito inaccessibili e micidiali; esplorano un'altra zona di assoluto.

Ma come si fa a viverci? o, per uscire di metafora, come si fa a rendere interessante e propriamente artistica una materia a prima vista così abietta? Sembra di vedere Gogol gravemente preoccupato di questo problema, tanto da portare per molt'anni in mente

la materia del racconto e da svilupparla con così cauta lentezza. Simili ansietà punsero altre volte gli artisti, poeti o pittori, quando dai soggetti tradizionali ed aulici passarono a cose più usuali e perciò più ardue. Così il *Cappotto* si rivela come un programma, un esemplare, non solo nella scelta del tema ma nella sua trattazione. Gogol mostra che si può dipingere un modello così povero conferendogli tutta la dignità dell'epopea. E perciò non rinunzia a nessuno degli elementi consacrati dall'arte narrativa classica, né al patetico, né all'eloquenza, né al meraviglioso; anzi ci insiste, e tutti li concentra nella vita di Akàkii Akàkievic. Quasi ciò non bastasse, vi aggiunge il nuovo elemento adottato dall'arte romantica: il comico inserito nel tragico, il grottesco. Sembra che, così rifinito di tutto punto, il *Cappotto* debba esser presentato per l'approvazione a un'accademia.

Più spontaneo è naturalmente nel patetico, specie in quelle occasioni emotive nelle quali lacrima e sorriso s'illuminano a vicenda. Si veda per esempio Akàkii Akàkievic che tollera la beffa. « Solamente quando lo scherzo passava troppo i limiti, allorché gli davano, per esempio, dei colpi al braccio, disturbandolo così nell'adempimento del proprio dovere, egli proferiva: — Lasciatemi! perché mi offendereste? — e c'era uno strano e recondito suono nella voce e nelle parole, come venivano pronunciate ». Ovvero il sarto Petrovic che si gode la vista del cappotto in cui il cliente si ritrova tanto bene. « Petrovic gli tenne immediatamente dietro; si soffermò nella via, non sa-

ziandosi mai di vagheggiarlo a distanza; poi, prese apposta da un'altra parte, e, svoltato per un vicolo tortuoso, si affrettò a precederlo sulla strada di prima, a fine di poter rimirare questa volta così, come si presentava, quel cappotto tanto suo ».

Nell'uso degli altri elementi Gogol non va troppo pel sottile. L'eloquenza è nella polemica contro la burocrazia e la durezza di cuore dei « personaggi importanti » o addirittura contro l'occidentalizzazione, pel tramite tedesco, dei costumi russi. Il meraviglioso e soprannaturale consiste nelle riapparizioni di Akàkii come fantasma vendicativo. Il gusto comico poi non rifugge da un certo denso e grumoso *humour* contadinesco. Perfino il nome del protagonista è pensato con questa intenzione; e del suo colorito è detto ch'era « piuttosto emorroidale », come vuole il clima di Pietroburgo. « Aveva un solino scarso scarso, misero misero, così che il suo collo, uscendo dal bavero, pareva ingiustamente più lungo del necessario.... E qualche cosa sempre s'incollava volentieri sulla sua bassa uniforme; o un fuscellino di fieno, o un filuzzo qualsiasi; e così pure, camminando per via, aveva il dono speciale di capitar a tempo sotto una finestra precisamente quando gettavano giù qualche immondizia: ragione per cui egli portava in giro immancabilmente sul proprio cappello tracce di cocomero o di popone, e altre simili galanterie ». Questo medesimo motivo è anche più decisamente sfruttato poche pagine dopo: « Mentre andava, lo urtò in pieno con il suo sudicio fianco uno spazzacamino, e ne fu

tutto annerito; poi una berrettata di calce gli si rovesciò addosso dall'alto di una casa in costruzione». Sono tratti violenti, incisi in una materia durissima.

Si ha subito l'impressione che questa — e non è poco dire — sia arte per popolo e per fanciulli, di un'evidenza cui non si sfugge. Ma neanche noi le sfuggiamo. Da principio riluttiamo a quel soprannaturale appiccicato nelle ultime pagine; non ci persuade una storia di fantasmi a cui Gogol non sa credere e di cui non osa ridere, né ci persuade il povero Akakii divenuto oltre tomba ribelle e cattivo, questa pecora che morta si metamorfosa in lupo. È chiaro che l'artista, ancora un poco inesperto e eccessivo, ha materializzato con la scrittura ciò che doveva avvenire, e infatti è avvenuto, nella fantasia del lettore, ma ivi soltanto doveva avvenire: l'immortalità della vittima, e la pietà che dà luogo alla collera. Insomma, i diversi elementi non sono interamente saldati; non tutte le cuciture del cappotto sono invisibili. Ma, se ripensiamo da una certa distanza, l'effetto dell'insieme risulta pienamente, ingenuo e al tempo stesso magistrale. Per non essere fraintesi bisogna dire che il *Cappotto* è un capolavoro primitivo.

Singolare rapidità di una storia letteraria, che in meno di un secolo ebbe primitivi e classici e decadenti! Certo la letteratura russa, se nacque dal *Cappotto* di Gogol, non rimase nel nativo cappotto. Il meraviglioso di Dostoievski è tanto più intrinseco, e l'arte con cui Tolstoi armonizza la sublimità col sarcasmo non conosce queste dissonanze. Lo stesso Rebora,

che alla versione ha fatto seguire una dissertazione commossa e profonda (tanto profonda che non la si potrebbe chiamare un chiarimento del testo, ma piuttosto uno sviluppo mistico e trascendentale a proposito di esso) non si nasconde certe immaturità dell'artista. Le sorvola; ma a qualcuna accenna.

C'è un bel po' di strada (percorsa in così breve tempo!) dal *Cappotto* a *Crotcaia* o a *Padrone e servitore;* quanta ce n'è da una rustica tavola d'altare alle splendide tele di un'epoca d'oro. Lo stesso Gogol fu altre volte un classico in paragone a questo suo primitivismo. Pure, da questa rozza pittura, in cui perfino le imperfezioni sono potenti, i decenni successivi trassero ispirazione di sentimento e di stile. E anche noi occidentali, che dell'arte moderna avremmo un'intelligenza falsa e monca senza l'epica russa, anche noi stranieri ne guardiamo quest'archetipo con reverenza.

XV.

DOSTOIEVSKI MINORE.

Alcune nuove traduzioni da Dostoievski apparvero nell'occasione del centenario. *Cuor debole* (a cura di Olga Resnevic) è un povero scrivano che, fidanzatosi con una ragazza bellina come una ciliegia, non regge al peso della felicità. Ora che le cose vanno bene per lui, tutto dovrebbe andar bene nel mondo; e, prima di tutto, egli dovrebbe finire per il tempo prefisso un lavoro di copia affidatogli da un potente protettore. Ma il tumulto dell'amore gli vieta di essere puntuale, ed egli ne impazzisce. Impazzisce di gratitudine alla vita e al destino. *Piccolo eroe* (nello stesso volume) è un ragazzino undicenne che, portato in una società di belle dame e di cavalieri galanti, fiorisce prematuramente come una pianta dentro una serra, e una volta monta un terribile e indomito cavallo per farsi ammirare da un'ironica bionda, un'altra volta s'industria con sottigliezza sentimentale da uomo navigato per salvare una dolente signora dalla gelosia del marito. L'*Orfana,* l'adorabile Nietoc'ka (traduzione di F. Verdinois), è una raffinata isteroepilettoide, invasata d'ipersensibilità estetica e morale, innamorata prima del padrigno (un tipo proverbiale di artista mancato), poi della fiera e stupenda fanciulletta Katia, figlia d'un

suo benefattore, più tardi d'un'altra benefattrice: storia d'un'adolescenza colma di segrete promesse, nella quale ogni esperienza si tinge di colori eroici e traluce di remoti riflessi erotici. *L'Eterno Marito* (a cura di C. Alvaro) è il disgraziato che, avendo scoperto le gesta della moglie morta, ne cerca ossessivamente il primo amante e se lo ritrova fra i piedi quando sta per fidanzarsi e quando poi s'è risposato, e non sa né perdonargli né ucciderlo.

Si leggono questi racconti con l'avidità con cui l'amatore di pittura scorre ed esamina i cartoni d'un grande maestro. *Cuor debole* e *Piccolo eroe* sono piccole ammirabili cose in sé compiute; l'*Orfana*, non conclusa, pare il preludio di un libro che potrebbe essere vasto come i *Fratelli Karamazof;* l'*Eterno Marito* è un albo di schizzi profondi ed ariosi la cui fattura ricorda i voluminosi e pesanti ritratti dell'*Idiota.* Come spesso avviene quando si contemplano le opere secondarie e minori di un pittore o di un poeta, queste novelle e romanzi brevi ci rivelano, oltre il singolo autore, l'epoca e la razza. Ci sono pagine e capitoli che verrebbe voglia di staccare dal contesto e di attribuire genericamente a *maestro russo del secolo XIX,* tale è la concentricità con cui si raccolgono in questo Dostoievski libero da monumentali propositi, e quasi noncurante, le virtù di cuore e d'arte non solo sue ma di suoi precursori e successori. Ed ecco in *Piccolo eroe* più che uno scroscio del temporalesco romanticismo di Puskin, mentre *Cuor debole* trattiene appena in una organicità irresoluta il pol-

verio psicologico di Cecof. Ecco qua e là, dove sono descritte donne e fanciulle delle classi superiori, la patina argentina di Turghenieff; ma più spesso riconosciamo un fare largo e voluttuoso, simile a quello dell'affrescatore Tolstoi. Anzi, la Nadia dell'*Eterno Marito* e la Katia dell'*Orfana* (di cui sia ricordato il divino episodio col feroce bulldog Falstaff) mostrano quale parentela congiunga l'Aglae dell'*Idiota* con le Natasce e le Anne dell'altro maestro, l'eterno femminino di Dostoievski con quello di Tolstoi. E così pure le prime pagine dell'*Eterno Marito,* quelle in cui si narrano il rimorso e il pentimento iniziali di Veltcianinof, l'eterno amante, ricordano in pari tempo il processo stilistico e morale di *Delitto e Castigo* e quello delle tante conversioni tolstoiane.

Tolstoi è più arte e programma; Dostoievski è più istinto e natura. Quegli, presa per un capo la crisi del seduttore Veltcianinof, la sgomitolerebbe sino all'altro capo; questi, indicatone lo sviluppo, la lascia lì. Sessantamila rubli di eredità e alcune distrazioni, moleste e gradevoli, fermano l'antagonista dell'eterno marito al primo principio della redenzione, e da profondità appena intraviste lo riportano a epicurei galleggiamenti, guardati dal poeta senza riprovazione, anzi addirittura senza apparente intenzione. Da ciò uno stranissimo libro, in cui la valanga del destino romba ma non precipita. L'offeso sta per assassinare l'offensore, il quale, destato da un incubo, se la cava con una rasoiata alla mano sinistra. Il don Giovanni è leggero ma non cinico; amorale, ma simpatico e di

fondo buono; il marito è ridicolo e non fa schifo; è pietoso e non strazia; le donne poi, com'è giusto, hanno sempre ragione, e sono considerate con la rispettosa e calma attenzione che meritano i fenomeni naturali. La tragedia passa oltre come una nube estiva. Anche al Flaubert di *Madame Bovary* questo libretto parrebbe in qualche modo cinico, e il suo, in paragone, edificante come un cómpito scolastico. Pare impossibile (a quelli che ne sanno poco) che la letteratura russa ci possa dare perfino una novella cosiffatta, di una ilarità incantata e piana, ilarità che non ride: una novella multipla, misteriosa, profondamente perfida, quasi un canto dell'Ariosto.

Insomma, percorrendo questi possedimenti meno noti del gran signore Dostoievski, si ricorda il viaggio col Gatto dagli Stivali. — « A chi appartengono queste terre? » — « Al marchese delle Carabattole ». — Si va un pezzo più innanzi. — « E quest'altre terre a chi appartengono? » — « Al marchese delle Carabattole ». — Tutta la terra è del marchese delle Carabattole; tutta l'umanità è di Dostoievski. E veramente il suo modo di fare il libro pare che consista nel tagliare appezzamenti di questo suo infinito, nel parcellarlo secondo le circostanze e le occasioni: tanto che se una volta ha sottomano una cornice che gli va, taglia la tela senza troppo darsi pensiero che resti fuori una testa di protagonista. Questo è il caso dell'*Orfana*. I personaggi, pur mutando nomi e avventure, passano dall'uno all'altro quadro, ed il cielo è comune. Il qual modo di creare si chiami, se si vuole, bar-

barico; purché non si dimentichi che fu la barbarie di Shakespeare e di un civilissimo che seppe, fino a un certo punto, rimbarbarire, Balzac. Ma questi lo faceva troppo apposta, ed era troppo sapiente, di umane e divine cose.

Creare poi, per Dostoievski e quelli che gli somigliano, è una parola da adoperare in un significato speciale, di cui non hanno nemmeno presentimento i lambiccatori di rimasugli. Il tono di Dostoievski è quello di chi recita. Certe volte, invece di esaltare l'artista, vien voglia di ammirare una prodigiosa memoria. Tutto quello che dice lo sa sulla punta delle dita, e non c'è mai un particolare *inventato*. Si sente che potrebbe scrivere per secoli senza mai restare in asso. Sicché allo stile rappresentativo e dialogato alterna indifferentemente pezzi riassuntivi da saggio storico o critico, e compendi biografici come potrebbero trovarsi in un dizionario o in una cronaca giudiziaria. Nell'*Eterno Marito* c'è questo ritratto della prima moglie: « Non aveva un bel corpo; si animava alle volte piacevolmente, ma aveva gli occhi veramente brutti; aveva uno sguardo troppo duro. Era molto magra, la sua cultura era mediocre, aveva un'intelligenza ferma e penetrante, ma limitata. Aveva i modi d'una mondana di provincia ma, bisogna dirlo, con molto tatto; era di gusto squisito e si vestiva in modo perfetto. Aveva un carattere deciso e dominatore; era impossibile intendersi con lei a mezzo: tutto o niente. Portava, nei momenti scabrosi, una fermezza e un'energia superiore. Era generosa, ma ingiusta e senza limiti; discutere con

lei era impossibile; per lei due più due non facevano niente: mai, in nessun caso avrebbe riconosciuto d'essere stata ingiusta e d'aver torto. Le innumerevoli infedeltà verso suo marito non le pesavano sulla coscienza. Era fedele interamente al suo amante a patto che non l'annoiasse. Le piaceva far soffrire i suoi amanti ma anche consolarli. Era appassionata, crudele e sentimentale ».

Quali contraddizioni vitali! e come tutto ciò è tirato via e definitivo! e che lusso da Padre Eterno, cui non mancherebbe la materia se ne avesse voglia per mettere insieme un altro universo, precisare con una pagina, in cui ogni riga vale un capitolo, un personaggio che è morto parecchi mesi prima che s'inizi l'azione e la cui indole non ha quasi nessuna influenza su quest'azione!

Naturalmente un artista come Dostoievski, pur senza sfarzo di professionali sapienze, la sa lunga intorno all'arte e all'artista e ai loro rapporti con la vita vissuta. Nell'*Orfana* un violinista riuscito dice che l'arte non ha nulla da vedere con la gloria e che il vero artista pensa prima all'arte, poi, caso mai, ai danari, in ultimo alla gloria. Il violinista fallito, Giorgio Efimof, rappresenta in pochi tratti perpetui l'immagine di ogni musicista o pittore o letterato da cenacolo, da caffè, da osteria: perfettamente consapevole di ciò ch'è l'arte e incapace di farla, infallibile nella critica, maestro di conversazione. Nell'*Eterno Marito*, a proposito di una romanza di Glinka, vien fuori un'osservazione che mostra come il barbaro e ro-

mantico sapesse di classicismo quanto un classico: « È impossibile tradurre con tanta forza la tensione estrema della passione senza provocare il disgusto, a meno che la sincerità e la semplicità non salvino tutto ».

E, finalmente, ecco nella chiusa di *Cuor debole* una inconsapevole sintesi di tutta l'arte dostoievskiana: « C'era un freddo di circa venti gradi sotto zero. Un vapore gelido emanava dai cavalli affaticati fino alla morte e dalla gente frettolosa. L'aria compressa tremava al minimo rumore; e, come giganti, da tutti i tetti delle due rive si alzavano e si portavano su per il cielo fredde colonne di fumo intrecciantesi e scioglientesi per la via, cosicché sembrava che nuove costruzioni s'ergessero sopra le vecchie, che una nuova città si formasse nell'aria.... Sembrava infine che tutto questo mondo, con tutti i suoi abitatori forti e deboli.... in quest'ora del crepuscolo somigliasse a una fantastica e incantata visione, a un sogno che a sua volta scompariva e sarebbe svanito come vapore verso il cielo blu scuro ».

La pietà dell'esistenza è trasferita e placata nella fantasia. La luce superiore dell'arte, il cielo blu scuro, illumina il fondo occulto delle anime rivelando equivalenze prodigiose e magiche fra il delitto e l'eroismo, fra il genio e la follia, fra il dolore e la gioia. I temi, i modelli viventi, sono russi e a noi stranieri; nella sfera sublime ove la esperienza diventa immagine queste conquistate e fredde serenità sono universali, intime e comprensibili a noi occidentali non meno che al popolo per il quale Dostoievski immediatamente poetò.

XVI.

GIDE E DOSTOIEVSKI.

Alla fine dell'ottocento il Larousse, documento riassuntivo della mentalità da cui ci andiamo sviluppando e perciò degno di essere rispettosamente citato, esprimeva con la consueta nitidezza il giudizio medio dei tempi sull'arte di Dostoievski; ed era giudizio ispirato da caritatevole indulgenza. « Le due sventure della sua vita, l'epilessia e il soggiorno nei penitenziari, ebbero un'influenza perniciosa sulla sua attività letteraria. Il suo ingegno divenne troppo malaticcio. Le tendenze democratiche della sua giovinezza si trasformarono in un misticismo estremo ». E poco più giù: « Dostoievski s'è fatto nel genere fosco un posto a parte ».

André Gide, autore d'un libro frammentario ma ricco su Dostoievski (edizione Plon-Nourrit), non s'adira col Larousse né con altri derivati, e concentra il suo vigor polemico contro l'autore primo di questa opinione, contro il visconte de Vogüé che, presentando alla Francia e al mondo lo scrittore della *Casa dei Morti* e di *Delitto e Castigo*, quasi ne chiedeva scusa e titubava davanti alle resistenze che il chiaro gusto

francese avrebbe opposte all'avanzarsi di un genio così disordinato e cupo. Ciò non toglie molto, nemmeno secondo il Gide, ai meriti di questo primo araldo; né, aggiungiamo noi, a quelli che la Francia da gran tempo ha e conserva come mediatrice d'universalità. Siano pur vere le verità, ormai troppo ripetute e che lo stesso Gide spregiudicatamente ripete, circa l'inesorabile ristrettezza, la geometrica clausura del classicheggiante intelletto francese. Ma quale altro popolo sa compiere l'ufficio di divulgare il nuovo, che è poi sempre un adattarlo e ridurlo più agevole? Nemmeno la Germania dei prosperi tempi guglielmini ci riusciva; e per la minor diffusione della lingua, e perché accettava troppe cose e tutte quante metteva sul medesimo piano. Noi italiani continuiamo a illuminarci di riverbero; e un esame delle traduzioni nostre da Dostoievski darebbe risultati ben più sconfortanti di quelli che per le traduzioni francesi elenca il Gide. Ancora le strade della gloria fan capo a Parigi.

Il Vogüé, poi, con le sue pagine linde e modeste ha fatto più bene che — diciamo un solo esempio — un critico come Suarès, con le sue profondità estuose e sibilline. Né si può essere in tutto e per tutto d'accordo col Gide. Checché si debba pensare degli *Ossessi* o dei *Karàmazof* o dell'*Eterno Marito,* non basta che *Delitto e Castigo* sia stato rivelato dal Vogüé perché meriti la relegazione fra le opere secondarie; e in questo punto la convinzione polemica del Gide non è abbastanza comunicativa. Certo, molta strada s'è fatta da allora; e tanti mai ripetono senza esitare le

parole che Nietzsche, in uno di quei lampeggiamenti di precursore, scrisse e che Gide pone ad epigrafe del suo volume: « Dostoievski.... il solo che m'abbia insegnato qualche cose in psicologia.... La sua scoperta è stata per me più importante ancora che quella di Stendhal ».

Ciò ch'è compreso troppo rapidamente non ha lunga durata, disse egli stesso pensando anche a se stesso. Via via che scendeva verso la tomba e quando poi la tomba si fu chiusa, sempre più folte si adunarono le anime intorno alla sua esperienza ed alla sua arte. Tolstoi che, mentre grandeggiava nell'esuberanza della sua maturità, aveva parlato di lui con la degnazione con cui l'olimpico parla del romantico o l'aristocratico del diseredato, tenne poi i *Karamazof* (questa specie di *Paradiso* delirante) come libro di capezzale al letto di morte. Non si può nulla presumere del futuro; ma oggi, non ancora trascorso mezzo secolo di posterità, la fortuna di Dostoievski sembra imitare con ritmo più concentrato quella di Shakespeare: anch'egli accusato di confusione e di barbarie, anch'egli irresistibilmente dilagante, e procedente nella coscienza umana quasi con la stessa marcia del tempo.



Ma Shakespeare — e sia detto solo affinché il paragone momentaneo non faccia pensare il falso — Shakespeare è tutto opera, tanto che della sua identità personale s'è potuto perfin dubitare, mentre Dostoievski è

in gran parte biografia. La sua esperienza incomparabilmente intensa dà un'impronta unica alla sua vita e alla sua arte; e non v'è forse esagerazione nel dire ch'egli incarna come nessun altro il tipo, tante volte approssimato, del poeta-eroe. L'entusiasmo concettoso con cui Rolland ha disegnato le figure di Michelangelo, di Beethoven, di Tolstoi, sembra ancora più adatto per questo trionfale malato, per questo indomabile vinto; e rollandiana è l'ispirazione del Gide, il quale aveva proprio pensato anni fa ad una biografia eroica di Dostoievski, sebbene poi si sia contentato (contentando, tuttavia, anche il lettore) di un volume ove sono raccolti conferenze ed articoli.

A differenza dei critici di buon senso e di buona salute, Dostoievski non considerava l'epilessia e la deportazione in Siberia come le sue maledizioni. Al contrario, e senza l'orgoglio decadente dei *poètes maudits*, egli si riteneva illuminato, e quasi generato da quelle sventure. Rimemorando la sua giovinezza, prima del terribile viaggio ove patì ciò che sanno tutti i lettori della *Casa dei Morti* e conobbe i primi accessi dell'epilessia, diceva che era « malato di mente prima del viaggio in Siberia », lontano dalla verità morale, analogamente al protagonista di *Delitto e Castigo,* a Raskolnikof prima del castigo. Del male a cui andava periodicamente soggetto, più che la umiliazione e il dolore, più che i lunghi turbamenti, riteneva i pochissimi attimi d'estasi, che ne facevano veramente una malattia sacra. « Se questo stato dura più di cinque secondi », dice Kirilof negli *Ossessi,* « l'anima

non può resistere e deve sparire. Durante questi cinque secondi, io vivo tutta un'esistenza umana, e per essi darei tutta la vita, e non mi parrebbe di pagarli troppo cari.... Non è, non è tenerezza, è la gioia. Voi non perdonate niente, perché non c'è più niente da perdonare. Voi non amate nemmeno più; oh! questo sentimento è superiore all'amore».

Il Gide annota che «all'origine di ogni grande riforma morale, se cerchiamo bene, troveremo un piccolo mistero, fisiologico, una insoddisfazione della carne, una inquietudine, un'anomalia». E questo egli crede, come noi pure crediamo, in un senso che per una parte coincide con quello di Lombroso e di Nordau, e per un'altra parte se ne stacca. Essi avevano ragione nel fatto materiale; e pochi ottimismi sono così spesso delusi come quello che cerca nel genio la perfetta euforia, o perfino la felicità. Ne abbiamo un esempio di evidenza penosa nel nostro Manzoni, lo spirito più sobrio ed attento che si conosca, con un temperamento devastato da misere afflizioni, lui, l'epico di Fra Cristoforo!, che non poteva dilungarsi da casa senza il timore paralizzante di cadere svenuto, e non osava varcare, nella stessa sua casa, un rigagnoletto d'acqua versata da un bicchiere. Il torto di quegli psichiatri del genio era nel tono che davano alle loro scoperte, nell'accento con cui pronunciavano la parola *degenerazione*, e nella superstizione dell'uomo normale. In realtà, quei poeti, quei profeti, non sono degenerati ma rigenerati. La vita com'essi la trovano li tormenta, non li sazia; perciò ne creano

un'altra, nell'arte o nel futuro. Il loro squilibrio non è, nei casi più alti, una catastrofe; ma è la sospensione fra un vecchio equilibrio spezzato e un nuovo equilibrio verso il quale essi tendono.

Dostoievski confessava senza vergogna (la sua umiltà era cinica) d'essere stato sempre «cupo, malaticcio, emotivo». Si pensi al travaglio di riassestamento dopo ogni crisi epilettica, a quella novità di vita, gravata di stanchezza, come dopo una risurrezione. Redivivo egli era, d'altronde, in un senso quasi letterale. Condannato a morte, il 22 dicembre del '49, fu condotto alla piazza Somionovsky coi compagni di pena; udì la lettura della sentenza; baciò la croce; patì la suprema vestizione. I tre primi furono messi ai pali per l'esecuzione; li chiamavano a tre a tre. «Io ero il sesto; ero dunque nella seconda serie e non avevo che alcuni istanti da vivere. Mi sono ricordato di te, fratello, di tutti i tuoi; all'ultimo momento tu solo eri nel mio pensiero, ho compreso allora quanto io t'amassi, mio fratello diletto.»

In parte per necessità, in parte per volontà di purificazione, la sua vita, nonostante le sue ombre e turbolenze, ha tratti da imitazione di Cristo. Perciò egli, nella vita dei viventi e in quella dei suoi personaggi, non distingue che secondo le due categorie dell'umiltà e dell'orgoglio, secondo lo spirito di ribellione e la capacità di «rassegnarsi». Che cos'è quel «più che l'amore» ch'egli sentiva in prossimità dell'accesso, se non la *carità* di Pascal, quella che è tanto superiore allo spirito quanto lo spirito è superiore al corpo, *car elle est surnaturelle?*



Il Gide ha notato questo dualismo di orgoglio e di umiltà, ch'è il tema perenne dell'arte di Dostoievski, e ha anche notato, con molta intensità, parecchi tratti salienti di Dostoievski martire e di Dostoievski psicologo (*chacun de ses personnages baigne dans l'ombre,* cioè emerge naturalmente dalla massa fluida della vita, non è ritagliato seccamente in quella psicologia raccogliticcia degli osservatori per partito preso, in quella *psychologie de colportage* nella quale, secondo il Gide, perfin troppo severo giudice dell'arte francese, eccellono i francesi). Ma persuade meno nelle conclusioni, nel senso generale ch'egli dà alla vita e all'arte del suo autore.

Indubbiamente in Dostoievski ci sono sovrabbondanze e frondosità selvose, veramente shakespeariane, che possono talvolta nascondere le linee direttrici. Dalle sue opere e dalle sue confessioni si possono raggranellare aforismi ed asserzioni impetuose che contraddicono alle spinte costanti della sua esperienza. Per esempio: non c'è sottigliezza che valga a mettere d'accordo la filantropia illimitata di Dostoievski con la sua propaganda nazionalista e slavista e con l'ambizione di russificare il Cristo, di annetterlo al suo popolo. È anche ammissibile che la sua curiosità del male fosse, più di una volta, troppo insistente e affascinata per un cercatore di purità. Qualche cosa dei suoi più turbolenti protagonisti gli apparteneva anche in pro-

prio, come sempre accade agli artisti veri; e non tutto Raskolnikof, questo napoleonide, questo attivista e professore di energia, gli era moralmente estraneo. Diciamo pure ch'egli fosse inizialmente e virtualmente un Raskolnikof, ma per muovere verso la Siberia e la conversione, per giungere possibilmente al principe Muisckin, all'*Idiota,* alla purità di cuore. Insomma, se il suo gran fratello Shakespeare fu il tramite fra Medio Evo e mondo nuovo, egli a sua volta partiva dal gran dilettantismo energetico del secolo XIX, da quella tripudiante confusione di bene e di male in cui s'ubbriacarono i discendenti di Napoleone e di Faust, ma per toccare un'altra riva. Le sue parole fondamentali sono una condanna dell'intellettualismo, del volontarismo, della volontà di potenza. Contro tutti questi idoli egli proclama l'autonomia e la superiorità dello spirito religioso; e spirito religioso è, prima di tutto, inesorabile distinzione fra il bene e il male, è freno, è legge.

Il Gide, invece, dimenticando qua e là che l'opera del critico consiste nel cercare l'essenziale al di là delle apparenze e il definitivo al di là dei tentativi, ha esagerato l'importanza di alcuni atteggiamenti momentanei, di alcune parole dette da Dostoievski e da suoi personaggi. Per esempio: «io posso provare il desiderio di fare una buona azione, e ne risento piacere. Accanto a questo, desidero anche di fare del male e ne risento ugualmente soddisfazione»; «finché si è degli esseri viventi, non è possibile non fare porcherie»; «non bisogna mai guastare la propria

vita, per nessuno scopo». Questo ed altro si legge in Dostoievski, ma è il veleno di cui egli cerca l'antidoto; e in tanto è Dostoievski in quanto rappresenta la volontà di svelenarsi. Non è un idolatra, ma un cristiano; a cui sono presenti, sì, i regni sfavillanti promessi dal demonio; un cristiano non beato, ma combattente. Dire che Dostoievski *ne s'est jamais cherché; il s'est éperdument donné dans son œuvre;* metterlo in fila con Nietzsche, con Browning, con Blake; citare abbondantemente, a proposito di lui, i *Proverbi dell'Inferno* di Blake; farne un genio folgorante, incoercibile, più che romantico, alla maniera wagneriana, tanto cara a Rolland: tutto questo ed altro ancora che il Gide si consente non diminuisce la nostra gratitudine pel bel libro, né nuoce all'ammirazione per Dostoievski; ma ne altera, e non poco, la figura.

Il Gide, quello delle *Caves du Vatican,* ha ancora qualche resto di una simpatia dialettica ed estetica per Satana, considerato come collaboratore di Dio. Perciò il Dostoievski titanico gli piace anche più del penitente. «Non ci sono», egli assicura, «artisti fra i santi, né santi fra gli artisti». Ammettiamo che fra arte e sanità, fra arte ed equilibrio nervoso, ci sia quasi sempre contraddizione; ma la santità è un'altra cosa. Se ci fosse incompatibilità fra santità e arte, che sarebbero mai gli evangelisti? Forse quell'aforisma annoso dell'arte e della santità va finalmente rovesciato; forse va detto finalmente che non c'è vera arte laddove non c'è odio del male.

XVII.

I KARAMAZOF.

Dostoievski scrisse quasi sessantenne, alla vigilia della morte (1881), quest'ultima sua opera, il romanzo dei Karamazof, « interminabile storia » — così la definiva il visconte de Vogüé — « che pochi russi ebbero il coraggio di leggere per intero ». Fra i pochi russi menzioneremo di nuovo Leone Tolstoi, rivale e avversario di Dostoievski, che tenne i *Karamazof* al capezzale del letto di morte.

Il tema era vivo nella fantasia dell'autore già da una quindicina d'anni. Egli se n'esaltava pensando di aver raramente avuto un'ispirazione più nuova, più completa, più originale, e invocando da Dio la forza d'attuarla degnamente. Sperava di poter finalmente una volta scrivere con quiete e libertà, senza il tormento delle scadenze editoriali, come scrivevano i Tolstoi, i Turgheníef, i Gonciarof. Ma questa speranza gli fu delusa, e anche l'ultimo libro gli nacque in circostanze difficili, aggravate dalla decadenza fisica che gli rendeva sempre più penoso il lavoro e lo induceva in pensieri neri senza consolazioni.

In Germania, i *Karamazof* furono tradotti con fedeltà. In Occidente giunsero a tozzi e brandelli, e perfino il nome dei protagonisti fu mutato in Chestomazof. Alcuni capitoli, tagliati di qua e di là e ricuciti come Dio volle, divennero abbastanza popolari sotto il titolo *I Precoci.* Del racconto complessivo si ebbero due traduzioni francesi, variamente mutilate e «condensate», una nell'88 (Halpérine-Kaminsky e Morice) e una nel '906 (Bienstock e Torquet). Se n'ebbe anche un adattamento drammatico, di Jacques Copeau e J. Croué, nel '911. Di certe traduzioni italiane di seconda mano, che resero addirittura incomprensibile ciò che in francese era già lacunoso ed oscuro, non mette nemmen conto di parlare. Infine nel '23 apparve una traduzione francese, evidentemente scrupolosa e completa, in tre fitti volumi (traduttori Henri Mongault e Marc Laval, editore Bossard), e i *Karamazof* son nostri.

Feodoro Paulovic Karamazof, proprietario terriero in una città di provincia che l'autore chiama Skotoprigonievsk («Mercato del bestiame»), gaudente robusto e senza scrupoli, ha tre figli legittimi da due matrimoni consecutivi e un bastardo da una ripugnante avventura con una idiota vagabonda. Il figlio di primo letto si chiama Mitia; Ivan e Alioscia i figli di secondo letto; Smerdiakov il bastardo. Secondo il pensiero dell'autore è protagonista Alioscia: nell'azione prevale invece Mitia; ma tutti e quattro i fratelli grandeggiano costantemente in primo piano.

Il fatto centrale, anche nei *Karamazof,* è costituito

da un assassinio e del processo successivo; come quasi di regola avviene in Dostoievski, epilettico ed anche perciò conoscitore incomparabile delle tempeste subcoscienti che portano alla follia e al delitto, deportato in Siberia, e perciò sconvolto da un'invincibile ansietà sui problemi del gastigo e della redenzione. Tra il padre Karamazof e il figlio primogenito Mitia v'è un lungo litigio d'interessi, a cui si aggiunge la truce gelosia per una donna, Gruscineka, che il padre desidera e il figlio ama. Una notte il vecchio Karamazof muore di morte violenta. Chi ha ucciso? Tutte le prove sono contro Mitia, sebbene l'assassino sia Smerdiakov che la vigilia del giudizio s'impicca senza confessare; sicché «l'innocente» viene in sua vece condannato a vent'anni di lavori forzati.

Ma qui appunto è il nodo del libro: nel dubbio sulla realtà e la possibilità dell'innocenza sulla terra. Dei *Fratelli Karamazof* si può dire che sono il poema epico dell'innocenza.



L'antica domanda: chi ha ucciso? («E il Signore disse a Caino: dov'è Abele, tuo fratello?»), ripetuta in questo libro con una insistenza che non si scoraggia davanti alle ultime Sfingi, ha un senso diverso secondo che la pronunci il giudice instruttore o il poeta religioso. Quello, non appena abbia scoperto l'esecutore materiale e, quando ci siano, i suoi man-

danti consapevoli e volontari, può considerare, deve considerare terminata la sua opera. L'attività morale e fantastica di Dostoievski e dei suoi personaggi comincia invece proprio dove finisce quella del sottilissimo Pubblico Ministero, Ippolito Kirillovic, e dell'eloquente avvocato difensore Fetinkovic. In realtà ogni assassino è un sicario, e, se si segue anello per anello la catena delle responsabilità, ci avvediamo che essa pende dall'infinito e nell'infinito si perde.

È facile comprendere che la nascita ignominiosa e il disordine congenito dei nervi pesano sul destino di Smerdiakov, la cui responsabilità si ribadisce a quella di chi l'ha generato. Questo sarebbe parso sufficiente a Zola. Né Dostoievski va ancora molto più in là (salvo che nella potenza di realizzazione artistica) finché si limita a frugare le pieghe dell'anima, i particolari biografici di Mitia, mostrando com'egli abbia pensato alla possibilità del parricidio, com'abbia fremuto di vendetta e d'odio, diventando perciò in qualche modo tutt'uno — egli, creatore d'un pensiero infame — col fratello turpe che ha tradotto il pensiero in fatto. Egli stesso riassume il suo problema, proponendosi di subire il castigo non pel delitto che non ha commesso, ma «in espiazione della sua vita tutta intera».

L'ascensione verso il sublime è nella parte del fratello Ivan. Questi è il Karamazof intellettuale, come Mitia è l'appassionato, Alioscia è il mistico, Smerdiakov è il materialista («La poesia non è una cosa

seria.... »; « io odio tutta la Russia »). Anch'egli, non meno degli altri personaggi, si muove sotto il dilemma che sostiene, come le spinte in contrasto di un grande arco ogivale, tutta la massa dell'edificio narrativo. È certo, da una parte, che noi sentiamo nel nostro spirito un impulso paradisiaco, un bisogno di riconoscere nella vita un dono celeste, una beatitudine, d'interpretare il Paternoster nel modo più attuale e risoluto, come se il regno dei cieli fosse già nel nostro cuore. È certo, d'altra parte, che il mondo ci si rivela pieno di orrore e di colpa. L'intellettualismo anarchico di Ivan risolve il contrasto con la negazione. Egli non può contentarsi di promesse trascendentali. « Voglio vedere coi miei occhi la cerva dormire accanto al leone, la vittima baciare l'assassino.... Voglio il perdono, il bacio universale, la soppressione del dolore ». Sono parole che trovano eco perfino nel cuore fedele di Alioscia (« io non mi ribello contro il mio Dio, ma non accetto il suo universo »), parole che riudiamo in una variazione entusiastica di Gruscineka quand'ella passa dalla vita galante all'amore: « Se io fossi Dio, perdonerei a tutti. Miei cari peccatori, faccio grazia a tutti ».

L'entusiasmo e l'amore sono negati a Ivan; e l'Inferno, secondo la dottrina dell'ultimo Dostoievski, non è che l'impossibilità di amare. Poiché rifiuta l'universo, la vita qual'è, egli ne rinnega anche il creatore, e si spinge consequenziariamente a un deserto ateismo, bruciato più che illuminato dall'ambizione del superuomo. Se Dio viene a mancare, « tutto è permesso ».

L'ateismo si effettua nel nichilismo. Interamente assorto nella vita intellettuale, Ivan è alieno dalle passioni furenti di Mitia, dalla torva abiezione di Smerdiakov; ma con Smerdiakov, col fratello bastardo che vive nella casa del padre come lacchè, ha parlato di queste dottrine disperate, e ne ha anche parlato in connessione coi litigi domestici. Finché può credere che il parricida sia Mitia, Ivan può credersi ancora incolpevole; quando si convince che il sangue fu versato da Smerdiakov, una chiarezza delirante si fa nella sua anima. Egli stesso è il mandante, egli stesso è l'assassino; su se medesimo fa cadere il peso schiacciante di tutte le colpe umane.

Ivan è il grande scoglio intorno a cui tumultua quest'oceano della responsabilità universale; ma le sue onde non risparmiano nessun personaggio, non le donne, non i fanciulli, e si propagano fin dove giunge la vita. Perfino il piccolo Iliuscia, l'eroico fanciullo che ha difeso contro tutta la classe l'onore di suo padre umiliato ed offeso, è convinto di morir tisico per punizione di aver fatto male a un cane randagio. Perfino il piccolo Kolia, il precoce condottiero di coetanei, chiede la sua croce: «Io vorrei morire per l'umanità tutta intera, e, quanto alla vergogna, poco importa: periscano i nostri nomi». La coscienza del peccato originale, che rinverdisce ogni giorno anche nei più fuggevoli peccati di pensiero, non fu mai sentita con uguale intensità.

Dice un personaggio secondario: «Impossibile comprendere chi avesse torto, capire qualche cosa nel gro-

viglio dei Karamazof ». Bisognerebbe dire: impossibile districare le singole responsabilità nella matassa della responsabilità universale. Inconsapevolmente Dostoievski tende a turbare il lettore finché egli quasi dubiti di essere anche per la sua parte implicato nel delitto di cui si fa l'istruttoria; consapevolmente lo esalta fino a fargli proporre il problema del male in cospetto di Dio, fino a fargli cercare nell'ordine supremo il segreto del disordine terrestre. Ma se neghiamo Dio sulla terra — dice Mitia, il fosco martire, — lo ritroveremo sotterra.

Così il parricidio, di cui tutti e nessuno hanno lorde le mani, si appalesa come un simbolo della negazione di Dio. Feodor Paulovic Karamazof, il tristo padre carnale, cade alla sua volta in testimonianza del padre celeste misconosciuto. E il romanzo dei Karamazof si svolge come un colossale tu per tu fra l'anima e Dio.

« Noialtri Karamazof.... »; « I Karamazof, sensuali, avidi di guadagno e mezzo matti »; « la forza della terra, peculiare ai Karamazof.... una forza violenta e bruta.... »; « è un tratto caratteristico dei Karamazof questa sete di vivere ad ogni costo »; « gli uomini crudeli, di passioni selvagge, i Karamazof.... »; « la loro collera cresce tutti i giorni »; « la foga selvaggia e la sensualità dei Karamazof, capace di riunire tutti i contrasti e di contemplare insieme due abissi, quello delle idee sublimi e quello della più ignobile degradazione ». Così ne parla Dostoievski, come se il nome fosse già millenario e proverbiale, come se fossero

gli Atridi. Noialtri Karamazof, cioè noi uomini moderni, noi superuomini e giganti, spiriti d'indomata volontà, d'insaziata avidità. « I beni materiali », scriveva Dostoievski, « si sono accresciuti, ma è diminuita la gioia ». « Presto », aggiungeva, « ci ubbriacheremo di sangue ».

Con un equilibrio di ragione, che pochi sanno intendere in tanto squilibrio di nervi, egli lasciava che le vie della redenzione fossero indicate dal sentimento e dall'arte, e riluttava alla tentazione di formularle con la pedagogia profetica di un Tolstoi. Credeva nell'umiltà risanatrice della sua Russia, nella luce che s'accenderà in Oriente; credeva che « i tempi son prossimi »; ma non prescriveva il cammino alla Provvidenza. Alioscia, il più giovane dei Karamazof, il protagonista ideale del libro, non è né un riformatore né un santo; anzi, egli stesso può dubitare di Dio; ma porta nell'anima un candore che non si ottenebra, un amore primitivo del vero, una evangelica lealtà che gli fa dire *sì sì, no no;* e perciò può vivere nel fuoco dei Karamazof senza consumarvisi. Poco decisivo nell'azione del romanzo, attraverso a cui passa come un pellegrino attento e caritatevole lungo le strade della terra, enigmatico ancora in molti tratti del suo carattere e del suo destino, egli ha in compenso il segreto di tutte le armonie, spirituali ed estetiche, del libro. Dapprima egli è stato in convento, ove ha udito le parole del santo monaco Zosimo: « la felicità è il fine dell'uomo.... Non abbiate vergogna di voi stessi.... E, se due come voi si ritrovano, allora

ecco la pienezza dell'amore vivente, abbracciatevi con effusione e lodate il Signore ». Infine, uscito dal convento, diviene amico dei fanciulli e loro prediletto; perché il regno di Dio sarà dei fanciulli; e il libro, ove il nome dei Karamazof sonò così cupo, si chiude con un coro argentino di bimbi che gridano, lavando il nome dall'onta: « Urrà per Karamazof! »

Così due bande di cielo azzurro, la santità e l'infanzia, sovrastano l'inferno delle passioni. E l'arte di Dostoievski muore con parole di riservata e virile speranza. Si pensa qua e là a figure dickensiane, più spesso a immagini e motivi di poesia tedesca, a Schiller, a Parsifal; ma tutto ciò che in questi, specialmente nei tedeschi, era grigia materia cerebrale qui diventa rosso cuore.

Donde la grandezza: il gruppo dei quattro Karamazof, vero Laocoonte moderno, su un immenso piedistallo scolpito che porta ad ogni lato monaci, borghesi, fanciulli adorabili, donne terribili e care. La follia, così frequente nell'immaginazione di Dostoievski, non è morbosa peculiarità individuale o nazionale, ma un modo di rendere concentratamente l'irrazionalità della vita ; e non è altro, infine, se non ciò che Nietzsche chiamava dionisiaco. Egli se ne serve come di un elemento favoloso del racconto. I suoi personaggi sono Orlandi furiosi. Così serio nella convinzione morale, egli conosce incomparabilmente la voluttà del narrare, e dà con la successione dei piani e degli sfondi un senso dell'infinità in cui la vita cerca Dio. Il problema della colpa e del male non è esposto me-

tafisicamente per astratti, ma s'incarna in un veemente e muscoloso romanzo d'avventure e di processo, ove i colpi di scena e le sospensioni di effetti, frustando l'attenzione, la scagliano infine verso le altezze da cui il poeta ha creato.

Come ben poche volte s'è potuto dire dopo Shakespeare, si può dire dei *Karamazof* che vanno anche oltre il bello. Essi raggiungono spesso la dignità del libro sacro.

XVIII.

GIOVENTÙ DI TOLSTOI.

« Chi sono io? Uno dei quattro figli d'un tenente-colonnello a riposo, rimasto orfano a sette anni, tirato su da donne e da gente estranea; il quale, senza aver ricevuto educazione né mondana né scientifica, è entrato nel mondo a diciassette anni. Non ha grandi beni di fortuna, né situazione sociale; e soprattutto manca di principii. Quest'uomo che ha compromesso i suoi affari fino al limite estremo, dopo aver passato i migliori anni della sua vita senza né scopo né godimento, s'è espatriato al Caucaso per fuggire i suoi debiti e le sue abitudini; e di là, aggrappandosi alle relazioni che c'erano state fra suo padre e il comandante dell'esercito, è passato alle truppe del Danubio. È un aspirante di ventisei anni, quasi senza danaro, senza protettori, senza saper vivere, senza conoscenza del mestiere, senza capacità pratiche, ma dotato in compenso d'un enorme amor proprio. Sì, questa è la mia posizione sociale. Vediamo ora che cos'è la mia personalità.

« Io sono brutto, goffo, sporco, e maleducato nel

senso mondano della parola. Sono irascibile, fastidioso, immodesto, intollerante, e timido come un fanciullo. Sono ignorante, e il poco che ho appreso da me non ha ordine né legame. Sono intemperante, indeciso, incostante, stupidamente vanitoso, ed espansivo come tutti i deboli. Manco di bravura. Non sono ordinato nella vita, e la mia pigrizia è così grande che l'ozio è divenuto per me un'abitudine invincibile. Sono intelligente, ma questa intelligenza non è stata ancora messa seriamente alla prova. Sono onesto, cioè amo il bene; ma ci sono cose che amo più del bene: la gloria. Sono talmente ambizioso, e questa inclinazione è stata così poco soddisfatta, che spesso, io temo, se dovessi optare fra la gloria e la virtù, mi deciderei per la prima. Appunto per questo sono orgoglioso in segreto, e confuso e timido in società.»

Questo è l'autoritratto di Leone Tolstoi nel '54. L'immagine è esuberante e lacunosa insieme, come quei suoi ritratti dell'epoca, duramente riprodotti in legno da Jean Lébédy per le pagine del *Journal intime inédit* (1853-65), apparso in francese prima che in russo. La fronte è più cocciuta che volitiva, e le manca l'autorità delle rughe; la bocca è più bramosa che profetica; le guance incavate sembrano aspettare, ancora per gran tempo, la fluenza solenne della barba; il naso vasto e camuso, gli orecchi ad ansa, come due manici di pentola, le mani barbare, abbandonate a caso, modellate rozzamente secondo una forza che ignora il suo scopo, fanno ancora pensare a un'incomposta adolescenza.

Ci sono grandi artisti, i raffaelleschi, i mozartiani, che sbocciano in una perfetta grazia giovanile, e dagli anni successivi non possono avere che la decadenza o la pietà di una pronta morte. Altri non si raggiungono che nella tarda maturità, nella vecchiaia; e la loro gioventù non fu che un tema, anzi un ritmo vuoto, una tensione verso una meta oscuramente presentita. In qualunque aspetto, nella spirale del tempo, ci si faccia incontro Tolstoi, egli non è che l'abbozzo di quello che più tardi sarà l'affrescatore di giudizi universali, il vagante inseguitore di Dio, il fuggiasco di Astapovo.



Da giovane non era che un impeto di amor proprio, cioè — come sempre si deve intendere quando l'amor proprio non è nel cuore di un mediocre — una furia d'odio contro se stesso. Aveva un modello, che si direbbe congenito, di perfezione e grandezza, e ad esso si commisurava spregiandosi. Presupponeva il suo genio, e genio letterario — « che posso io se non scrivere? », diceva formulando senza ghirigori la servitù a una vocazione ineluttabile; — e ne accantonava la consapevolezza, ma senza soddisfazione ed albagia, anzi come un mordente rimprovero. Fatto non raro negli artisti destinati all'eccellenza, il campo abituale delle sue osservazioni non è l'arte che esercita e vuole esercitare, ma la vita morale. Il giovane Tol-

stoi non è un «letterato», non è un competente di contrappunto stilistico; la sua informazione è casuale, il suo gusto è sbandato; legge senza distinzione Schiller e Goethe, Pusckin e Nekrassof, Dickens e la *Capanna dello zio Tom;* e non può proibirsi di pensare che la lingua tedesca sia di per sé un po' ridicola, o che la *Figlia del Capitano* sia roba superata, o altre simili puerilità; e il paesaggio letterario gli si forma a sbalzi e a onde come a uno che galoppi in una terra vergine. Dalle quattrocento pagine dei primi quattro anni di diario è molto se se ne può raggranellare, rigo per rigo, una decina in cui si avverta quello che solitamente chiamiamo «ingegno». Non c'è acutezza, né ironia, né saporosità di ritratti, né subitaneità di scoperte. Se non sapessimo che questo mediocre guerriero ha già pubblicato *Infanzia* e *Adolescenza,* e scrive i racconti di *Sebastopoli,* non potremmo credere al suo destino di scrittore altro che fidandoci della sua parola.

Invece, ciò ch'è direttamente evidente è la sua lotta quotidiana contro se stesso, per toccare l'ideale della giornata esemplare e virtuosa: virtuosa non solo e non tanto nel senso cristiano di operatrice del bene in vantaggio del prossimo (e già la sua scarsa umiltà fu avvertita dall'Ojetti), ma anche e soprattutto nel senso classico e rinascimentale della virtù come volontà virile. Il fuoco della sua ambizione è represso in un rogo di legname fradicio, chiuso in un assedio di passioni soffocanti. Giorno per giorno, ora per ora, egli le affronta; con propositi donchisciotteschi di

sbaragliarle, che non si disanimano, e neanche pencolano, dopo il quotidiano insuccesso. E quali nemiche! Tanto più temibili, quanto più subdole e tortuose. Non è l'amore romanzesco, ma la bassa voglia sensuale, sempre desta e sempre malcontenta; non è la collera o l'odio, ma la nevrastenica irascibilità che si sfoga sulle spalle di un attendente; non è l'avidità arpagonesca dell'oro, ma il prosaico bisogno di sbarcare il lunario con denari ansiosamente guadagnati al gioco; non è l'orgia sfarzosa, ma l'ubriachezza convenzionale degli ufficiali russi che si danno arie bacchiche ogni volta che bevano un bicchierino d'acquavite; non è il byroniano tumulto d'affetti, ma la pigrizia (« Pigrizia, pigrizia, pigrizia! » è la parola che più spesso si legge), la passione passiva e sonnacchiosa, quella che sdraiata ingoia e annichila, come scrisse La Bruyère, tutti i moti più violenti dell'anima.

Ma Tolstoi, immancabilmente sconfitto, instancabilmente si promette « d'inaugurare il giorno dopo una nuova vita »; se oggi giura che domani punirà la pigrizia col suicidio, domani annoterà, come al solito, « pigrizia », continuando a combattere e a vivere; se al minimo malessere non si vergogna di scrivere: « credo d'essere tubercolotico », tre giorni dopo, con la stessa franchezza, e senza infingimenti di pudore, scriverà, quasi anticipando il dottor Coué: «la salute va di bene in meglio ». Ha la costanza d'uno stoico, la tecnica di un gesuita. Contrasta ai grandi mali con l'insistenza dei piccoli rimedi. S'illude di colmare l'ignoranza con annotazioni di questo genere: « Colombo,

arrivando nella baia dell'Orenoco (!), s'immaginava di sbarcare sulla costa occidentale (!) dell'Asia »; spera di rimettere in sesto le scardinate finanze segregandosi in camera a escogitare assurde regole di gioco; fissa le razioni plausibili di acquavite, di vino dolce e di vino da pasto; enumera ogni sera le mancanze perpetrate contro le regole di vita a cui dovrebbe sottostare; stabilisce che, per conquistare la « gloria letteraria », — egli, restìo alla scrittura, come spesso furono gli scrittori di gran razza — deve buttar giù non meno di un foglietto al giorno.

Pedanterie. Fanciullaggini, in un giovane già più vicino ai trenta che ai venti. Non importa: la lotta fra lo spirito e la natura è impegnata, fra la vocazione e l'istinto, fra l'eroe e lo schiavo. E quello, fino al giorno di Astapovo, non darà più scampo a questo.



Già le note del '56 sono più alte, di migliore sostanza. Non più soltanto, come finora, « pigrizia, irascibilità, e mancanza di carattere »; ma possiamo leggere che il giovane Tolstoi è « in preda a quattro sentimenti molto forti: amore, malinconia del pentimento (tuttavia gradevole), desiderio di sposare (per vincere questa tristezza), e, infine, il sentimento della natura ».

Il fuoco della volontà già investe la materia, e divampa. Se diviene padrone del suo temperamento e

delle sue forze, che cosa resterà a Tolstoi se non dire quello che ha in petto? Da gran tempo sapeva che per conquistare la gloria gli basta mettere in carta quello che sente. I suoi atteggiamenti verso il cristianesimo, verso la Russia, verso l'avvenire, sono già schematicamente predisposti. La guerra di Crimea al suo egoismo ha rivelato l'umanità. Dalla sua nativa mancanza di crudeltà si sviluppa l'amore.

« Sì », scrive il 12 maggio del '56, « il miglior mezzo di giungere alla vera felicità sulla terra consiste nell'allungare, come un ragno, da tutti i lati e senza seguire legge alcuna, i fili prensili dell'amore, e nel catturarvi dentro tutto ciò che càpita: una vecchia, un fanciullo, una donna, un poliziotto... ».

Nelle quali parole sorge il grande epico, e finisce il giovane Tolstoi: questa quasi nullità di genio. Il suo genio, poi, — così in un russo come in un nostro, così in un primitivo come in un classico — è in gran parte pazienza.

XIX.

TOLSTOI E LA SONATA A KREUTZER.

Proprio perché le idee dei romanzieri russi sono fuori di moda e i tempi che viviamo ripetono in qualche modo il tentativo anticristiano di Giuliano l'Apostata, è il momento buono per leggere i romanzieri russi. Infatti editori e traduttori si rincorrono. È incredibile in quanto poco tempo questi scrittori siano divenuti classici, cioè valori estetici indipendenti da ogni riferimento pratico. La guerra e le rivoluzioni hanno fatto il grande distacco. Comunque si debba risolvere la lotta fra le concezioni morali in cui oggi si travaglia il mondo, è certo che già da oggi le cose anteriori al '14 appaiono antiche se grandi e, se meschine, antiquate.

Posteri di noi stessi, rileggiamo con avidità i libri della nostra adolescenza o della prima giovinezza. Per esempio è bene che s'abbia finalmente una traduzione integrale e presumibilmente esatta della *Sonata a Kreutzer,* scritta verso il tramonto del secolo e celeberrima quasi subito (ed è piacevolmente strano che questa traduzione sia l'opera non di un italiano ma di

un polacco, Leonardo Kociemski, tanto amico del nostro paese e tanto genialmente versatile da avere scritto novelle e un dramma in lingua nostra). E si rilegge come nuova la *Vita di Tolstoi* che Romain Rolland scrisse poco dopo la morte (1910) del suo amatissimo maestro e che nel dopoguerra è apparsa in italiano a cura dell'editore Caddeo.

Pochi libri del Rolland hanno le attrattive di queste sue biografie di artisti eroici: Michelangelo, Beethoven e Tolstoi. Il suo temperamento fantastico, un po' esitante e più delicato che robusto, si giova del sostegno che gli offrono l'opere altrui; tanto che la più ricca delle sue creazioni personali, il *Gian-Cristoforo,* s'atteggiò fatalmente come la biografia immaginaria di un grande e tormentato musicista. Egli rivive cordialmente lo spasimo del creatore, quel suo perpetuo fuggire dall'insoddisfazione della vita all'illusione della fantasia e quel sospiro con cui dall'arte anela di nuovo all'inafferrabile vita; e le sue proprie insufficienze, romanticamente sentite, lo aiutano a intendere quel tanto di romantico e d'inconcluso che si ritrova in ogni vita poetica.

Questa vita di Tolstoi, anche dopo le recenti pubblicazioni e i nuovi documenti, lascia poco da desiderare all'uomo di cuore e all'uomo di gusto. Il vero e proprio storico letterario potrebbe dolersi che l'esperienza estetica e morale di Tolstoi non sia stata posta in più intime e continuative relazioni con la storia politica e letteraria della Russia; e sui rapporti fra Tolstoi e Dostoievski, fra Tolstoi e Turghenief, fra Tol-

stoi e i giovani e principalmente Cecof, può trovare indicazioni più soddisfacenti nelle brevi e profonde note di diario pubblicate poi da Gorki. Ma questo non è il compito di Rolland, internazionalista e individualista, che vede sorgere i grandi uomini come cime vulcaniche da paesaggi piatti, e non distingue evoluzioni ed ambienti. Guardando Tolstoi egli non vede che Tolstoi. Ma lo vede; e lo ama. Raccoglie appassionatamente le frasi più rivelatrici dei suoi libri e delle sue lettere; racconta con ordine perspicuo; giudica con giustizia amorosa; si commuove senza forzarsi; si umilia davanti al suo eroe; e non ha bisogno d'incensarlo. Oggi è tempo non sentimentale; e può sembrare a volte retorica sentimentale la tenerezza piangente con cui il biografo accompagna di caduta in slancio e di slancio in caduta il suo personaggio. Ma chi guardi bene non la troverà in fin dei conti fuori posto. Rolland non pretende che la vita di Tolstoi sia stata coerente con le sue dottrine né che le sue dottrine siano state coerenti fra loro. Non lo esalta come il vittorioso fondatore di una nuova religione. Lo segue in quello snervante dissidio fra la dottrina ascetica e le abitudini familiari e signorili, che non si risolve prima della fuga preagonica ad Astapovo. E, insomma, riconosce quello che ci può essere di giustificabile nell'avversione degli antitolstoiani quando riconosce che Tolstoi fu una coscienza forte con una volontà debole, non « un maestro pieno d'orgoglio, uno di quei geni alteri che troneggiano, nella loro arte e nella loro intelligenza, al di sopra

dell'umanità», ma «ciò che ama chiamarsi egli stesso nelle sue lettere, col più bello, col più dolce di tutti i nomi, *nostro fratello*».

Della *Sonata a Kreutzer* il Rolland dice che «per la potenza dell'effetto, per la concentrazione appassionata, per il rilievo brutale delle visioni, per la pienezza e la maturità della forma, nessun'opera di Tolstoi uguaglia» questo racconto. Se correggiamo appena appena mitigando, se ci limitiamo a dire che nulla in Tolstoi, e pochissimo dunque in altri artisti, supera la seconda metà di questo libro, dovremo trovarci d'accordo. L'autore aveva già sessant'anni, aveva compiuto i suoi grandi romanzi, aveva ideato la sua estetica demolitrice, aveva vissuto la terribile crisi dei suoi cinquant'anni («Non avevo cinquant'anni, amavo, ero amato, avevo dei figli buoni, grandi possedimenti, la gloria, la salute, il vigore fisico e morale; ero capace di falciare come un contadino, lavoravo dieci ore di seguito senza fatica. Bruscamente, la mia vita si arrestò. Potevo respirare, mangiare, bere, dormire. Ma non vivevo, non avevo desideri.... Ero giunto all'abisso, e vedevo nettamente che dinanzi a me non v'era più che la morte»). Tornando all'arte, correva il rischio di esaurirsi in forme pedagogiche e stanche, di trattar la fantasia come strumento d'educazione e non come fine a se stessa. Ma era una tempra formidabile d'immaginatore, e fin dalla *Morte d'Ivan Ilic*, la prima delle sue opere capitali successive alla crisi, seppe salvarsi. Raffinato e differenziato artista moderno, e in certo qual modo, a suo dispetto, esteta,

non incespicò nemmeno laddove un mistico medievale sarebbe caduto tutto lungo disteso. La *Sonata a Kreutzer* è un po' perplessa e tortuosa nei primi capitoli, e l'intenzione morale vi opprime ancora lo slancio; ma poi scatta a prodigiose altezze, e, per citare un solo esempio, nel capitolo XX ove si narra una qualunque disputa coniugale senza apparente motivo, raggiunge potenze di visione e di forma che non furono mai sorpassate.

Il famosissimo tema è il solito triangolo di marito, moglie e amante, col marito che uccide; ma ridotto ai termini più essenziali e veramente geometrici, senza lusso di particolari e di personaggi secondari; tanto che i figli s'intravedono a stento, e non hanno né volto né carattere. È chiaro ch'egli ebbe presenti tanto la *Bovary* quanto la sua *Karenina,* e che dall'uno e dall'altro capolavoro distillò i succhi più densi. I ritratti della donna e dei due uomini, Posdniscev il marito e Trucacevski l'amico, sono ossessivi; la progressione dalla sensualità alla gelosia e da questa al delitto è di una lucidità ardente che arroventa ed acumina l'attenzione. La tesi morale è l'interpretazione rigoristica di un versetto del sermone della montagna: «Ed io vi dico che chiunque guarda la donna con lussuria ha già commesso l'adulterio con lei, nel proprio cuore». Queste parole del Cristo stanno come epigrafe in testa al primo capitolo; e meno opportunamente, perché il *fabula docet* diviene troppo scolastico, concludono il racconto autobiografico dell'uxoricida. Secondo Posdni-

scev quell'insegnamento non si riferisce esclusivamente ai rapporti dell'uomo con la donna altrui, ma anche e principalmente a quelli del marito con la moglie. La sensualità nella vita familiare è l'origine d'innumerevoli colpe e delitti, e «se noi rigettiamo tutti i pregiudizi, tutti i convenzionalismi, se rigettiamo l'abitudine alla vita dissoluta che viviamo e guardiamo obbiettivamente tanto la vita delle classi superiori, come quella delle inferiori, con tutta la loro svergognatezza, dobbiamo convenire che ci troviamo in una grande casa di tolleranza». Il rimedio consiste nell'astinenza, nella castità integrale. Solo rinunciando a godere della donna potremo riconquistare la possibilità, orrendamente perduta, di considerarla come sorella.

Naturalmente il viaggiatore con cui Posdniscev si sfoga gli oppone l'obbiezione naturale:

«— E allora — osservai meravigliato — come si riprodurrebbe il genere umano?

«— E perchè si deve riprodurre? — rispose Posdniscev.

«— È una domanda strana.... Ma allora noi non esisteremmo.

«— Ma perché dobbiamo esistere?»

Qualcuno può credere che sia un'ingenuità di vecchio stile quel far raccontare ogni cosa in prima persona dal protagonista, in ferrovia, dopo l'assoluzione giudiziaria. E invece è proprio lì l'accorgimento decisivo, è lì l'energia d'un genio che né la fissazione religiosa né altro al mondo — checché dicesse e temesse il delicato ma, proporzionalmente, mediocre Tur-

ghenief — poterono stroncare. Se narrasse Tolstoi, la sorte della sua opera fantastica sarebbe legata a quella delle sue dottrine. Attribuendo tali dottrine a un personaggio, facendogliele esporre in un'ora di esaltazione dopo il delitto la prigionia e il processo, l'artista, con un espediente inconsapevole e profondo, distingue le sue responsabilità da quelle del personaggio, e si mette in salvo. Senza dubbio, egli è in quel momento d'accordo, e pensa così del matrimonio e dell'amore. Ma le teorie sono grigie e periture, mentre l'albero dell'arte e della vita è sempreverde; perciò Tolstoi scarica le teorie sulle spalle di Posdniscev. Per esempio: a pag. 84 si legge che « tutti gli sposi vivono nello stesso inferno nel quale vivevo io ». E a pag. 90: « chiunque dei mariti vive la vita coniugale come la vivevo io, deve necessariamente o diventare dissoluto, o separarsi, o suicidarsi, o uccidere la propria moglie come ho fatto io ». Ma dunque, poiché tutti gli sposi vivono così, non ci sono che dissoluti o separati o suicidi o uxoricidi? L'obbiezione di meschino buon senso si potrebbe opporre a Tolstoi, se Tolstoi parlasse; ma parla Posdniscev, un malato di nervi e d'immaginazione, e con lui non sarebbe proficuo discutere. Infatti il viaggiatore con cui si confessa non interviene che per domandargli qualche rara volta: « Ma perché? » E due volte lo descrive fisicamente, come segue. A pag. 86: « Il volto di Posdniscev cambiò totalmente: gli occhi diventarono tristi e diversi; il naso disparve quasi e i baffi e la barba si alzarono fino agli occhi, mentre la bocca appariva

spaventevolmente enorme». E a pag. 133, poche righe prima della fine: «Posdniscev singhiozzava e tremava nel silenzio. Il suo viso divenne lungo e scarno e la bocca gli si aprì in tutta la sua larghezza».

Basterebbe cancellare poche righe più giù la citazione da San Matteo, e la *Sonata a Kreutzer* diverrebbe, nella sua seconda parte, un esemplare pressoché perfetto di ciò che è la grande poesia: la quale nasce da una passione morale ma la soverchia traducendola in immagini. È Tolstoi che pensa come il suo protagonista; ma nell'attribuirgli quei sentimenti e quelle idee lo anima fino a estrinsecarlo interamente da sé, a farlo più vivo di sé, a disimpegnare se medesimo dal programma educativo e a rendere la verità dell'arte indipendente da altre verità.

A Rolland sfugge il significato del titolo: «A dir vero, è inesatto. Esso inganna sull'opera. La musica non vi ha che una parte secondaria. Sopprimete la sonata: nulla vi sarà mutato». E qui, una volta tanto, non vede bene. La sonata a Kreutzer è l'apice significativo del libro. Rivivendone per sé e per i suoi personaggi il primo tempo, Tolstoi sembra scendere nei recessi più scuri dell'arte e della vita, laddove l'arte, ridotta a puro ritmo, fustiga i sentimenti e gli istinti, ed eccita all'entusiasmo, all'eroismo, alla concupiscenza, al delitto. La speranza fanatica di questo libro è la castità, la morte, la soppressione del genere umano; la realtà è l'impeto di vita, il desiderio di esistere espresso dalla sonata a Kreutzer. Posdniscev e Beethoven, Posdniscev e Tolstoi stanno di fronte,

senza possibilità di conciliazione: insopprimibili ugualmente, come sono insopprimibili la nostalgia della morte e l'avidità della vita.

Non per nulla sono parole di Tolstoi anche queste: « Io sono folle di vita », « io voglio e amo l'immortalità ». Che somigliano a parole di Nietzsche.

XX.

TOLSTOI E LA CONTADINA.

C'incuriosisce la stranezza che d'un'opera letteraria nata sul declinare dell'Ottocento si debbano cercare la paternità e le origini, come se si trattasse d'un testo anonimo o supposto apocrifo, di epoca classica o medievale. Il frontispizio di questo piccolo libro, di cui si disse che diecimila copie si vendessero in un giorno a Parigi, è molto complesso: «*La mia vita*, racconto dettato da una contadina a T. A. Kuzminskaia, riveduto e corretto da Leone Tolstoi, traduzione note e introduzione di Charles Salomon». Ma, in fin dei conti, la curiosità non resta per lungo tempo insoddisfatta, e il problema di storia letteraria non è un rompicapo.

«C'era», riferisce il traduttore, «a poche centinaia di metri da Iasnaia Poliana, a Kociaki, una donna chiamata Anissia. Le disgrazie della sua vita l'avevano condotta in Siberia. Alcuni anni dopo il suo ritorno, verso il 1882, ella aveva sposato lo scaccino del villaggio. Come molti contadini russi ella raccontava bene, e la signora Tatiana Andreievna Kuzminskaia. sorella della contessa Tolstoi, che l'ascoltava volen-

tieri, aveva raccolto la sua storia.» Verso il 1882: Tolstoi, a mezza strada fra i cinquant'anni e i sessanta, conpiuta già da un gran pezzo, dopo *Guerra e Pace*, *Anna Karenina*, superata e narrata la sua crisi risolutiva, era ormai tutto dedito all'arte filantropica e alle dottrine rinnovatrici. Fra queste era la tendenza estetica a rinnegare l'arte degli artisti e letterati, perfin se porta il nome di Shakespeare, a riconoscere come modelli soltanto le narrazioni lineari e primitive (p. e. la storia di Giuseppe nell'Antico Testamento), e a mettere in cima a ogni cosa la sapienza degli umili e quella in servigio degli umili. Si capisce perciò ch'egli abbia letto «con entusiasmo» il manoscritto della cognata.

Ma entusiasmo trattenuto da buoni freni. Nell'85 scriveva alla moglie di aver riletto il racconto. «Desideravo di rinfrescare il ricordo e di controllare il giudizio. Non è adatto pel popolo. È troppo fotografico e manca quasi totalmente d'ideale. Ma per noialtri va bene. Tale è il mio sentimento, e farò le correzioni da questo punto di vista.» Le quali correzioni, a quanto dice la figlia di Tolstoi Tatiana, in una lettera da Mosca 14 dicembre '22, furono «molto considerevoli»; ed essa, Tatiana, le copiò più d'una volta. «Durante parecchi giorni mio padre non s'occupò che di questo racconto; e in quel breve periodo si consacrò tutto intero, con vera passione, al lavoro.» Di Tolstoi son le due parole del titolo, di Tolstoi le righe finali; all'entrata e all'uscita, all'alfa e all'omega del piccolo libro, si trova il grande padron di casa.

Tatiana, che ha «pessima memoria», non si ricordava bene le correzioni della zia Kuzminskaia. Ma ci sono pure queste: costruzioni di frasi, spostamenti di parole. E, come se non bastasse, ci sono le correzioni grammaticali dell'amico Strakhof. Non sgomento per così poco, Salomon, il traduttore, ci assicura che «l'autrice di *La mia vita* non ha subìto alcuna influenza intellettuale», che «questa semplice storia, così spoglia di letteratura, è piena d'un'antica e biblica grandezza», che, infine, ci troviamo davanti a un «capolavoro popolare». Sì, popolare; all'incirca com'era minestra minerale quella celebre dei frati, nella vecchia storiella, che misero a bollire un ciottolo entro la pentola, ma aggiunsero erbe e legumi di varie specie nonché, se la memoria non ci tradisce, un tocchetto di manzo.



Sarebbe esagerato perfino attribuire quest'opera alla «scuola di Tolstoi», o a «scolara di Leone», come si direbbe in pittura. Agli scolari, ad Anissia, alla Kuzminskaia, a Strakhof, egli lasciò abbozzare il quadro, poi lo rifinì, cioè lo rifece lui. Né si può escludere che l'umile Anissia, così vicina di casa, avesse già preventivamente subìto l'influenza intellettuale e morale del maestro e che si compiacesse di raccontare la sua vita vissuta, atteggiandola e colorendola nei modi che poteva intuire graditi in casa Tolstoi.

Da ciò quel tono pacatamente manierato nella dispo-

sizione dei fatti, quell'inconsapevole accademismo nel graduarli secondo metodi ormai divenuti classici e scolastici nella letteratura russa. Il Tolstoi ci s'industria come può, vi aggiunge «l'ideale», o, in altri termini, un po' d'eloquenza e di lirismo, il segno della superiorità dell'artista sulla materia trattata. Ma non può far sì che la materia non sia e rimanga spesso sorda, che l'abbozzo sul quale egli lavora non sia pesante e di seconda mano. E la caratteristica di Anissia narratrice, come noi possiamo indovinarla grattando e rigrattando questo triplice palinsesto, non è nell'ingenuità e nella rozza freschezza; ma anzi nella troppo scaltrita cautela, e negli ingegnosi espedienti della contadina che parla di se stessa ai signori, ed a quali signori!

Giovinetta è sposata contro voglia. Ella amava Micailo e la danno a Danilo. Ma a poco a poco si adatta, che è più d'un rassegnarsi; e quasi senza gemere sopporta la perfidia della suocera che ha tentato di rovinarla e corromperla, e le miserie e i dolori. Vi sono nascite e morti di figlioli, e migrazioni d'una in altra terra vicina. E v'è anche un battesimo in cui Anissia chiede che sia padrino Micailo, perché non essendone stata la moglie vuole che almeno un legame spirituale gliel'accosti. E Danilo acconsente, e le prende la mano, ed ella non la ritira. «Che mi tenesse la mano, mi faceva piacere. Ci mettiamo a discorrere, lo guardo, e da quel momento l'ho preso ad amare; era come se la mia anima si fosse alleviata di qualcosa che l'opprimeva.» (Salomon crede

che queste righe siano di Tolstoi; e la figlia Tatiana non nega benché non confermi; ed anche noi inclinia-mo verso questo giudizio). Poi Danilo, ch'è buono ma non ha fortuna, si lascia traviare dalla povertà e dai cattivi compagni, e divenuto ladro è deportato in Siberia. Ecco dunque la Siberia, la Siberia di Dostoievski, descritta da una donnicciola del popolo. Ma quanto è più ingenuo l'artista Dostoievski! Anissia sa di parlare a un riformatore sociale, e tutto quello che dice della Siberia, e delle prigioni, e degli ospedali sozzi, è, velato di un velo quanto mai diafano, propaganda politica contro il regime giudiziario e burocratico russo. La censura, quando il romanzetto apparve in Russia, se n'avvide.

Morto Danilo in uno di codesti ospedali, ella riesce a ritornare in patria coi figli, e vi trascorre alcuni anni di vedovanza. « È una vita miserevole e cattiva quella d'una vedova, e non se ne scampa senza peccato. Questa vita la vedo molto lontano, in una nebbia. Non mi ricordo nettamente se non della vita in prigione con Danilo e, nel mio ricordo, le nostre sofferenze si trasformano in gioie. Il resto è come se non esistesse. » Peccato — in senso letterario se non morale — che Anissia, o la Kuzminskaia, obbligata dai criteri della letteratura di propaganda, abbia soppresso pagine di magari cruda sincerità che sarebbero valse a farci meglio intendere il carattere della narratrice, tutto sommato un po' enigmatica! Le pellegrine e i poveri di spirito in *Guerra e Pace* sono più persuasivi.

Infine la vedova, quasi vecchia, sposa Ivan Mikitic

e giunge alla chiusa del racconto. Ivan è buono benché collerico, e lascia in pace i ragazzi. Non c'è che da lisciare le sue manie e indovinare i suoi capricci — e allora si va bene. « Ma nessuno potrà mai per me sostituire Danilo. Quando penso al tempo passato in Siberia a soffrire con lui, mi sento battere il cuore. È che io l'amavo; perché era un cuore semplice. » Qui non c'è neanche bisogno d'ipotesi accurate e di conferme testimoniali per riconoscere la mano di Tolstoi; e mano poco felice, come raramente gli accadeva. Non c'è nulla di meno popolare, di più letterario, nulla di meno semplice, che il discorrere di semplicità e il chiudere un racconto con una mozione di affetti.

È anche molto letteraria la cura con cui Anissia descrive i dolori del parto, spingendosi fino all'estremo errore di narrare in prima persona cose che nessuno in prima persona può narrare: « I miei occhi divennero bianchi, e persi la conoscenza ». Né meno letteraria è l'attenzione affettuosa con cui espone (ad agrarii russi) le usanze nuziali dei contadini russi: pagine graziosamente folkloristiche, ma non popolane, come ne abbiamo anche nella *Figlia di Iorio*.



Se era il tempo della grande decisione morale di Tolstoi, era pure il tempo del verismo in arte, del documento umano, dei tentativi di sorprendere e «riprodurre» la vita degli umili. Benché i francesi mirassero a fini estetici e morali tanto diversi, non è fuori luogo ricordare che nel '77 erano usciti i *Trois Contes* di Flaubert (uno dei quali era dedicato a un *cuor semplice*) e nell'83 usciva *Une vie* di Maupassant. I *Malavoglia* erano apparsi nell'81. Tolstoi ignorava Verga, ma conosceva e seguiva i francesi, e non tutte le sue tendenze si opponevano alle occidentali così risolutamente come poteva parere. La sua filantropia mistica e, se si vuole, orientale s'incontra col naturalismo e materialismo dei maestri d'Occidente in questo curioso tentativo di collaborazione col popolo che è il racconto di Anissia.

Allora, e già da gran tempo, si credeva non senza enfasi nel popolo artista, nel popolo autore di capolavori spontanei e misconosciuti; e questa superstizione imperversò in letteratura ed in musica. Oggi, tempi nietzschiani, si vuole eccedere in senso inverso; e tutto si concede agli individui, ai protagonisti, niente al coro. Che l'arte sia di tutti è indubbiamente vero; e, poiché il popolano parla e canta, egli è già potenzialmente artista; né solo le contadine del gover-

natorato di Tula narrano bene; ma quelle di Toscana; e anche quelle di Lombardia e d'ogni dove. Ma c'è più di un passo da questo bene al bello, da questa potenzialità alla potenza dell'arte; e tali passi non sa farli che l'artista.

A volte, nel racconto di Anissia, riconosciamo la voce vera di Anissia, come laddove dei suoi fanciulli agitati e atterriti tutti insieme dice: « Quale dovevo calmare? non potevo scegliere. Signore! mio Dio! » o laddove, dei fanciulli in prigione, dice che « si annoiavano molto ». Tratti sentimentalmente bellissimi, che sarebbero stati preziosi al Tolstoi di prima e di dopo. Per un momento (e questo è il grande interesse del racconto di Anissia) si lasciò attrarre dall'idea che bastasse lasciar fare il popolo, salvo a rivedergli i cómpiti. Poi si rimise a scrivere come sempre, sostanzialmente, aveva voluto e saputo. E vennero i grandi racconti morali, gli apologhi, *Risurrezione:* libri scritti per tutti, ma quali, tranne Tolstoi, non li poteva scrivere nessuno.

XXI.

IL DIAVOLO DI ANDREIEF.

Andreief, a differenza dei maggiori russi, cerca il tema, il bel tema, il tema sorprendente e singolare.

Fatica sprecata per l'artista. Le cronache nere e giudiziarie, i conversari dei salotti, i registri delle pubbliche e private case di salute riboccano di storie meravigliose e rare che nessun uomo d'ingegno saprebbe inventarne di più cospicue. Il tema, come l'ingegno, *court les rues.*

I grandi tragici trattarono a distanze di millenni i medesimi temi; i novellieri d'occidente hanno saccheggiato quelli d'oriente; gli epici han sempre raccontato fatti e leggende che gli ascoltatori sapevano già; e c'è stato perfino chi ha saputo ridurre a un numero preciso, e meschino, le situazioni drammatiche pensate e pensabili. Nulla è più altamente istruttivo che l'apparente monotonia di una gliptoteca o di una pinacoteca.

Si sa che un'opera d'arte è bella, quando se ne può dimenticare la vicenda (impalcatura grezza) e se ne ritiene la musica intima, il cantar che nell'anima

si sente. Un russo, l'ultimo dei russi, Cecof, giunse talvolta alle possibilità estreme nel volatizzare il tema, nel fare arte, si direbbe, incorporea. Si pensi a certi suoi drammi, alle *tre sorelle,* allo *zio Giovanni,* così vuoti di fatti e pieni di respiro, in paragone alla carnosità un po' pallida e pesante di Andreief.

Specialmente dell'ultimo Andreief.



Il Diario di Satana — ci avverte una nota editoriale in fondo al libro, datato 1919 — «è l'ultima parola di Leonida Andreief. Può darsi che il disegno dell'Autore sia stato più vasto di quel che non risulti dal manoscritto lasciato; può anche darsi che in seguito molte cose sarebbero state cambiate: se ne sente il bisogno, qua e là».

Si tenga dunque conto del carattere probabilmente più frammentario e lacunoso che l'autore stesso non volesse. Precedenti e conclusioni sfumano nell'indefinito.

Satana, annoiatosi nell'eternità, decide di umanizzarsi, incarnandosi nelle spoglie di Wunderbood, americano, tre volte miliardario, famoso filantropo (vaga allusione a Carnegie?). Egli stesso racconta, con stile satanicamente enfatico e sofistico, le sue esperienze che sono d'immediato anteguerra: primo semestre 1914. Prima di tutto si propone di stabilirsi a Roma, *caput mundi,* e lì, da quello scenario impareggiabile, re-

citare la sua commedia. Ma un disastro ferroviario lo proietta in mezzo alla campagna romana, insieme col suo segretario Toppy «dal largo sedere», altro diavolo umanizzato, e tutti e due cercano momentanea ospitalità in una casa solitaria, dove vivono Tommaso Magnus e una donna di nome Maria, che passa per sua figlia e non è.

Fatto sta che Satana-Wunderbood s'umanizza, peggio per lui, più del bisogno, e s'innamora di questa donna che incredibilmente somiglia alla Madonna. Invece è una specie di Messalina, per giunta semiidiota; ma i vizi non le hanno annebbiato lo splendido sguardo, e la deficienza, bene adoperata dall'impresario, può somigliare all'innocenza. Così l'inesperto diavolo ci casca, e regala addirittura tutti e tre i miliardi a Magnus, senza che questi neanche si scomodi a domandarglieli; con nessun'altra speranza che di sposar la Madonna e nessun altro affidamento che di esser costretto dalla povertà a lavorare, cioè a diventare ancora più uomo.

Magnus è un chimico e, a quanto si può indovinare, un grande anarchico. Le sue mani non sono pure di sangue, e il suo spirito è teso verso qualche cosa di titanico: come chi dicesse un'esplosione del mondo. Egli è misteriosamente in comunella col Cardinale X, ai cui connotati fisici e politici non manca qualche caricaturale somiglianza con Merry del Val. Tutti e due, distruttore e cardinale, giocano il diavolo-filantropo e lo lasciano senza Maria e senza i miliardi, senza illusione e senza potenza. A che cosa aspirano?

Magnus certamente alla grande guerra (i veri esplosivi ad alto potenziale, dice lui, sono gli uomini) e adopera il denaro truffato a Wunderbood per scatenarla. I fini del cardinale sono meno chiari; ma anch'egli indubbiamente pensa a un mondo nuovo in cui non ci siano «né doveri né pietà», ma domini soltanto «la volontà».

Allora, che cosa ci sta a fare Satana sulla terra? Povero untorello. Quando, infine, umiliato, deriso, frodato, si decide a gridar l'esser suo e a protestare: — Io sono Satana — si capisce che nessuno gli creda e che sia un gran ridere per tutta la casa di Magnus. Il cardinale, piacevolmente, bada a ripetere: — Vade retro, Satanas. — Magnus poi, dopo che s'è dato sfogo all'ilarità, tira seriamente le somme:

«— Se sei Satana, sei in ritardo anche qui. Capisci? Perché sei venuto qui? Per *recitare,* tu dici? Per tentare? Per deridere noi uomini? Per inventare un qualche nuovo cattivo giuoco, per farci ballare al tempo d'una musica tua? Allora sei in ritardo. Avresti dovuto venir prima; oggi la terra non ha più bisogno del tuo talento».

Gran tema, quello del diavolo che la sa meno lunga degli uomini e che gli uomini menano per le corna: noto a tutte le fantasie popolari e sublimato da Goethe, in modo pauroso per ogni epigono, nell'ultimo atto del secondo Faust. Quello degli uomini tanto maligni che se il Maligno venisse fra loro parrebbe un martire e un santo, è una trovata, un modo di dire, una moralità, non un vero e proprio tema poetico. O, per di-

ventar tale, bisognerebbe che il diavolo fosse davvero il diavolo e che gli uomini fra i quali s'incarna fossero uomini veri, non ombre, vaste invadenti ombre, ma ombre, quali sono Wunderbood, Toppy, Magnus, il cardinale, Maria.



Figlio di una grande razza — ché nessuna razza d'artisti fu più grande dei narratori russi — anche Andreief ebbe potenti qualità d'individuazione. Si veda, per non citare che un esempio, la *Storia dei Sette Impiccati*. Ma in lui, come spesso avviene nelle decadenze e negli esaurimenti, si formò di buon'ora la consapevolezza critica di ciò che la letteratura russa fosse e volesse, nel contenuto e nella forma. Sicché si propose d'ingrandirla ancora, e la forzò; preferì, quando gli sorse incontro un personaggio, idoleggiarne l'ombra immensa proiettata in una luce sinistra anziché studiarne la figura ben contornata e limitata nella realtà; e alle cose che pensò volle appiccicare il significato orgoglioso, alle parole che disse aggiunse l'eco. Perciò tutta la sua opera, narrativa e drammatica, patisce di sproporzioni fra il proposito e l'atto, di gigantismo efimero, di enfatiche afonie. A volte suscita l'immagine di uno che spalanchi la bocca mentre imperversa il vento. Vediamo che grida, ma non cogliamo le sue parole.

Così la sua capacità di crear personaggi e senti-

menti, che è il principio e il termine dell'arte poetica ed esige pazienza, modesta tenerezza, oblio di se medesimi, si andò assottigliando per dar luogo a quel contorto furore immaginativo che sostituisce la vera fantasia. Il suo processo si fissò in una maniera, che consiste nel fare il vuoto attorno ad alcuni pochi personaggi ai quali poi l'isolamento, la mancanza di determinazione e d'ambienti, l'oscurità dei trapassi, l'imprecisione dei motivi dovrebbero dare un qualche cosa di primitivo e, insieme, di definitivo, di preistorico e d'eterno: un qualche cosa come di Sfingi nel deserto. Era il tempo dei torsi, degli abbozzi e dei misteri. Non gli bastava, gli pareva troppo poco, rappresentare Caio e Sempronio, Pietro e Andrea, come avevano fatto Dostoievski e Tolstoi: a lui occorreva mettere in scena la Donna, il Vecchio, il Giovane, il Prete, il Guerriero, il Genere Umano. Molti hanno letto di Andreief quella *Vita dell'Uomo*, ove le lettere maiuscole dialogano e agiscono con la persuasione d'essere creature viventi. Anche in questo *Diario* abbiamo la Terra, l'Inferno e l'Illusione del Cielo. Magnus, più ancora che l'anarchico e lo scienziato, è l'Uomo, l'implacabile uomo che, data la premessa, non esita davanti a nessuna conseguenza.

Arte storta, eppure ancor forte. Parecchie pagine e molte righe ingrandiscono a distanza. Andreief giunge al bello, quando rappresenta quell'ansietà dell'inafferrabile, quel turbamento davanti a cose troppo grandi, che è il suo intimo male. Qui, a p. 100 e sgg., v'è una tempesta di marzo, esasperante e accanitamente se-

guita nelle sue voci e nelle sue lotte, degna del migliore Strauss. Qui sono arbitrii suggeriti da una sensibilità spregiudicata (« Mi piace che i musei odorino tanto di mare.... »); qui intonazioni che farebbero sperare sviluppi profondi (come quando Magnus dice a Satana ch'egli non conosce: « l' incommensurabile vuoto delle vostre pupille »); qui insistenze, nelle quali la raffinatezza serba una forza barocca. Magnus è descritto così: « Alto, quasi della mia statura e della mia taglia, il viso pallido e stanco.... e un naso.... come dire? — ecco, cerco nuovamente dei paragoni! — un naso che era la storia di una vita segreta, grande, appassionata, non comune. Bello e come inciso da un finissimo bulino, pareva fatto non di carne e di cartilagini ma.... di pensieri e di audaci desideri ».

Si ammira questa tensione, si segue questo gioco d'ombre sullo schermo; non ci si commuove perché si sente che il concetto morale di Andreief, il suo umanitarismo deluso e polemico, non lo agguaglia alla statura dei maestri russi donde egli lo trae. Quelli erano apostoli anche nell'arte; Andreief è artista, o forse artefice, anche nell'apostolato, e il suo orrore del sangue, della strage, dell'odio, invece di fiorire nella preghiera o nella speranza, si esaurisce in un credo da esteta: tutto ciò che gli uomini fanno finisce in bruttura, tranne l'arte che è la sola purezza. Circolo vizioso, questo dell'arte che esalta l'arte.

E l'estetismo, l'intellettualismo, la consapevolezza orgogliosa viziano, com'è inevitabile, la sua forma.

S'è parlato molto di Andreief, dopo la sua morte,

Occorre per far grande un artista, che abbia grandi "concetti morali"?

in Italia, a proposito del *Padre Vassili*, del *Pensiero*, di *Quello che prende gli schiaffi*, e di altro. Ma mette conto di parlarne ancora e di leggerlo ancora, per quello che ha di nobile e grande e per quello che può, negativamente, insegnarci. Da lui e dai suoi simili e coetanei vengono molti germi di malattie artistiche, sebbene egli abbia ancora vigore atletico in confronto di tanti nostri malati. In lui è osservabile, talvolta pagina per pagina, il deperire del genio in ingegno. Ha genio ancora, e spesso preferisce avere ingegno ad ogni costo, lustrar le metafore, esibir le parole, esagerare, contrapporre. Preferisce al genio, che è istinto divenuto vocazione, l'ingegno, che è istinto divenuto vizio, edera che adorna e soffoca il genio.

XXII.

IL DIAVOLO DI CHAMISSO.

Adalberto Chamisso, autore della «storia meravigliosa di Pietro Schlemihl», era francese, nato nel 1781 nel castello di Boncourt in Sciampagna. Ma, fanciullo, egli aveva seguito la sua famiglia migrante oltre il Reno per sfuggire alla rivoluzione; ed era divenuto, d'anima e di lingua, tedesco. Sensibile e triste, s'effuse in molte liriche d'una intonazione tepidamente azzurrognola; timido e delicato, non osò grandi opere, e raggiunse il massimo della sua forza nel romanzetto dell'uomo che vendette la sua ombra. Siccome non aveva molta energia inventiva, anche per questo modo di arte fantasiosa e soavemente stravagante aveva ricevuto l'impulso da altri: e, per esempio, dal Tieck e dal Fouqué. Ma la sua pudica sobrietà di composizione e l'esattezza del suo gusto francese gli permisero di conseguire in quel genere una singolare perfezione, in virtù della quale la mirabile storia di Pietro Schlemihl salì presto alla dignità di modello.

L'ammirazione con cui fu accolta in Francia e in Inghilterra si propagò di rimbalzo fra i tedeschi, ai

quali più difficile era distinguere fra l'ottimo e il mediocre nella loro farragine di racconti straordinarii. Piacque in Francia per la lindura del disegno e il leggiadro equilibrio della costruzione; piacque soprattutto in Inghilterra, ov'era domestico — per lo meno dal tempo dei *Viaggi di Gulliver* — il gusto per le avventure assurde e miracolose narrate con una certa tranquillità realistica da *matter of course,* la compiacenza per l'amaro umorismo che balza dal meraviglioso esposto con prosaica secchezza. Poe, Wells, gli altri innumerevoli narratori di avventure straordinarie, debbono, chi più chi meno, qualcosa ad Adalberto Chamisso.



Pietro Schlemihl ha venduto al diavolo la sua ombra, ricevendone in cambio la borsetta miracolosa che, per quante monete se ne cavino, non si vuota mai. E si tratta non d'un'ombra metaforica, dell'anima, ma dell'ombra visibile che il nostro corpo proietta nella luce del sole o della luna. Schlemihl è divenuto incomparabilmente ricco, ma il suo corpo non dà ombra. Questa è la piccola trovata, su cui poggia tutto il piccolo libro. Che cosa ha voluto dire Chamisso? Egli stesso, molti anni dopo, cercò di spiegarsi con complicate ragioni scientifiche, che non persuasero nessuno e lui meno degli altri; tanto che altra volta, premettendo una prefazione in versi al suo già ven-

tenne libriccino, invece di una spiegazione fisica ne tentò una spiegazione sentimentale. Che cosa è l'ombra? gli chiede la gente.

L'ombra?... Mi han chiesto sovente che sia,
ed io del pari or chiedere vorrei,
perché, perché con tanta idolatria
l'astuto mondo si prosterni a lei.

E il poeta si prova a rispondere:

Millanta dì rifulger tuttavia
dovran per rivelarci, ombra, che sei,
e noi che ad ombre abbiam prestato essenza
vediam corpi svanir come parvenza.

Ma qui veramente il nostro traduttore, che citiamo dalla « Biblioteca Universale », ci lascia in asso; e bisogna riconoscere che il poeta aveva parlato in modo un po' meno sibillino. Chamisso scriveva quei versi nel 1834, a cinquantatre anni, e diceva: per capire che cosa sia l'ombra, ci vuole la saggezza che si acquista in cinquantatre anni di vita. Ora che diciannovemila giorni sono albeggiati su me, posso capire di che si trattasse: noi avevamo torto di dare importanza alle ombre, mentre infine vediamo che la sostanza della vita, la realtà, si dilegua come un'ombra.

È chiaro, ma non basta a chiarire la storia di Schlemihl; è un sospiro, non una spiegazione. Tutt'al più quei versi possono mostrarci — se ce ne fosse ancora bisogno — quale simpatia sentisse il poeta per il suo protagonista e con quale malinconia avesse narrato le sventure da lui patite per l'inesorabile solitudine cui gli uomini e le donne lo dannavano, vedendolo

così stranamente camminare senz'ombra, e lasciandolo perciò senza sposa, senza amico, senza consolazione d'umanità e d'affetti. Il tono sentimentale di questi versi coincide in fondo con quello, ugualmente sospiroso, delle parole che chiudevano il racconto. Diceva Pietro Schlemihl al suo amico Adalberto Chamisso: « tu, amico mio, se vuoi vivere fra gli uomini, impara innanzitutto a rispettare l'ombra e poscia il danaro. Se però non vuoi vivere che per te e per il meglio di te stesso, allora non hai d'uopo di consiglio ».

Insomma, Chamisso s'è contentato di scrivere il suo piccolo capolavoro, senza darcene il commento. Dei critici v'è chi ricorda un aneddoto. In viaggio con Fouqué il poeta aveva perduto il cappello, i guanti, il fazzoletto e tutti gli altri suoi beni mobili; e l'amico gli domandò: « non avresti perduto anche l'ombra? ». Altri ci raccontano la vita di Chamisso e dicono: com'egli era francese in Germania e tedesco in Francia, senza patria, senza donna, errabondo e solitario, così era anche Schlemihl, l'uomo senz'ombra. Altri ancora hanno studiato il significato dell'ombra nelle tradizioni popolari dei germani, dei greci e delle nazioni orientali, e citano una leggenda spagnola, nella quale il diavolo prende l'ombra a uno studente di Salamanca.



Al principio del secolo scorso si può dire che non vi fosse in Germania poeta che non avesse in mente un suo Faust. Ognuno aveva escogitato la sua variazione sulla leggenda dell'uomo che, per conquistare la vita, rinunzia all'eternità e per avere la potenza e il genio sulla terra vende l'anima al Maligno. Terribile mercato, e presso che impossibile se, durante la contrattazione, il venditore sentisse con pienezza di coscienza il prezzo di ciò ch'egli baratta; se si figurasse in qualche modo la sterminatezza dell'eternità, l'immortalità dell'anima, l'inesorabilità del supplizio infernale. Una fantasia poetica che descriva un simile atto di compra-vendita è costretta raffigurare la vittima in una momentanea esaltazione, nella quale l'attimo presente gli paia tutto e l'eternità, l'anima, la pena non gli siano che vane ombre e sogni inconsistenti. Ombra chiamavano gli antichi l'anima; e ancor oggi è rimasto questo termine nel linguaggio convenzionale della poesia togata. Vendendo l'anima, il peccatore vende l'ombra, in due sensi: perché all'ombra fu assimilata l'anima in una millenaria tradizione, e perché a lui, tutto attratto da interessi corporei, concreti e immediati, l'anima, del cui destino dispone, appare inconsistente, fugace, irreale come un'ombra.

Anche Chamisso, parecchi anni prima della storia di Schlemihl, aveva scritto il suo piccolo *Faust*. Il tempestoso dottore, avido della conoscenza assoluta, è combattuto fra un buono e un malvagio spirito: questo seducendolo al contratto, quello incuorandolo invano alla soggezione e alla pazienza e suggerendogli paura delle pene cui sarà soggetta l'anima. Ma quest'argomento non persuade Faust. «Solo l'istante», egli dice, «appartiene all'uomo; solo nell'istante egli vive.... Può essere anche che il futuro non sia null'altro che un sogno». Così egli vende l'anima, credendo di vendere un sogno, un'ombra; si disfa dell'eternità come di un'immagine ingannevole priva di ogni valore.

Ma vi sono altre curiosità in questo mediocre tentativo drammatico. Fausto è pieno zeppo di filosofia kantiana, interpretata alla svelta; sa che i sensi e la ragione dell'uomo non possono acquistar conoscenza se non dei fenomeni, delle apparenze, mentre gli è negato l'assoluto. Ora egli vuole l'assoluto. Tutto ciò ch'egli sa non è che apparenza e fantasia. «La mia interna luce proietta sulla notte del mistero queste immagini, vuoti riflessi del mio proprio io, e così nasce il mondo ch'io conosco». La realtà esteriore ch'egli vede e sa non è che un sistema di riflessi e d'ombre; per vivere nella sostanza invece che nell'apparenza vende l'anima allo spirito malvagio. Ma, compiuto il mercato, il demonio lo delude, trascinandolo rapidamente alla disperazione. «Il dubbio», gli dice, «è il confine del sapere umano». Ed anche, echeggiando

Goethe: « tu non puoi vedere che *le tue proprie ombre*, non puoi conoscere nulla nella sostanza ». E insiste: per parlare a te, uomo, io, spirito, debbo rispecchiare « *le ombre* del tuo pensiero ». Faust si uccide, perché dopo la morte avrà o il nulla o la conoscenza; ma in ogni caso la certezza, la fine del dubbio.

V'è anche una poesiola di Chamisso, intitolata *storia tragica*. Un tale si secca di sentirsi pendere il codino sulla nuca. Si volta a destra, si volta a manca, gira frenetico su se stesso; ma il codino gli pende sempre sulla nuca. Codino od ombra, il senso è lo stesso; ed è il medesimo senso che ispirò la storia di Pietro Schlemihl. È la ricerca dell'assoluto e dell'incondizionata libertà individuale; motivo teorico e sentimentale caro ad ogni romantico; cantato dallo Chamisso in molte liriche, e, per esempio, in una nella quale una cieca, esaltando il suo stato d'interiore e ispirata solitudine, esclama (traduzione di Antonio Zardo):

Io son siccome un reduce
Da lochi estrani al suo paterno ostello.
Non è, credete, l'intimo
Mondo dell'altro esterior men bello.



Con una squisita intuizione artistica — di cui non occorreva che il poeta si rendesse ragione — Chamisso ha simboleggiato nella perdita dell'ombra la conquista dell'ideale e dell'assoluto. L'ideale e l'assoluto

non hanno ombra, che è il segno del relativo, del condizionato, del terrestre (segno ineliminabile, esasperante: ché ognuno potrebbe tagliarsi il codino, ma nessuno può ammazzare la sua propria ombra). Mallarmé, ossessionato dalla pura luce del suo sogno, invoca contro *de l'éternel azur la sereine ironie* le brume dell'autunno e il fumo dei camini; lo stesso Mallarmé si diparte dagli ideali fantasmi del suo fauno e della sua ninfa, sospirando

Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins.

Sospirando verso l'assoluto, Pietro Schlemihl rinunzia materialmente alla sua relatività, all'ombra; e vive in piena luce. Abbandona al diavolo la sua umanità; e, come segno della raggiunta indipendenza, ne ottiene il borsellino inesauribile.

Ne è venuto un Faust per fanciulli. Chamisso poteva ben dire di averlo scritto per far divertire i bambini d'un suo amico: anche oggi non è facile trovare molti libri che come questo possano saziare la semplice e corporea fantasia dell'infanzia. Ciò che ne fa una cosa perfetta è l'istantanea fusione con cui l'ispirazione s'è precipitata nell'immagine. Tutto è visibile e palpabile. Faust che vende l'*anima* resta ancora nel regno sfumato dell'idea; e non può interamente capirlo se non una fantasia sussidiata dalla ragione e dalla fede morale. Ma Schlemihl vende l'ombra, *una cosa che si vede;* e nel libriccino di Chamisso si vede anche il diavolo che l'arrotola e se la mette in tasca. Faust desidera la conoscenza, la potenza, l'amore, la vita: cose

ancora generiche. Schlemihl riceve dal diavolo la borsetta miracolosa, anche questa una cosa che si vede immediatamente; e si vede anche il pover'uomo che ne cava tante monete da soffocarvi quasi in mezzo e da non saper dove cacciarle.

Il senso profondo, il sostrato ideologico del libro si erano così pienamente tradotti in evidenza sensuale che perfino il poeta li poté dimenticare. Il mito più grandioso del romanticismo, il sentimento più tragico dell'uomo moderno si sono cristallizzati in una piccola e perfetta gemma fiabesca. Si può capire sino in fondo, e si può godere alla liscia e splendente superficie: che è la qualità precipua della buona e grande letteratura per fanciulli. È un'ampia e triste lirica, ed è, insieme, un leggero scherzo innocente; contiene molta storia, e consente a parere storiella.

Finché tentava un *Faust*, il buon Chamisso, che non era Goethe, doveva soccombere sotto il peso delle ideologie e dei programmi. Ma ormai Faust è rimpiccinito a Schlemihl; l'anima è materializzata ad ombra, il grande e il piccolo mondo sono ridotti a un borsellino. Liberato dal peso del sublime, il poeta si volge tutto alla sua piccola immagine concreta, e la realizza con amorosa precisione, divertita e malinconica al tempo stesso. Con quale delizia descrive lo stupore, l'errore, lo sgomento che suscita un uomo senz'ombra, nella compagnia degli altri mortali! Ci aveva già pensato Dante — così acutamente pertinace nel portare ad estrema congruenza

cfr. l'Uomo invisibile, di Wells

il dato dell'immaginazione — quando rappresentava sé con Virgilio nella luce del Purgatorio.

Lo sol, che dietro fiammeggiava roggio,
Rotto m'era dinanzi alla figura,
Ch'aveva in me de' suoi raggi l'appoggio.
Io mi volsi dallato con paura
D'esser abbandonato, quand'io vidi
Solo dinanzi a me la terra oscura....

Ed ecco Virgilio a consolarlo, facendogli ripensare che il corpo entro il quale egli faceva ombra è già da gran tempo sepolto.

Ora, se innanzi a me nulla s'adombra,
Non ti meravigliar più che de' cieli,
Che l'uno all'altro raggio non ingombra.

Questo motivo è variato dallo Chamisso, con una abbondante ed elegante virtuosità da violinista romantico. Gode di vedere e far vedere, di udire e di ripetere. La fantasia che si compiace nella contemplazione del suo soggetto, tutto polito e nitido, è il conforto ch'egli trova finalmente alla sua sottile sofferenza. Ed anche Schlemihl si consola in modo non dissimile. Ché, respinto dagli uomini e dalle donne, deluso intorno al valore della sua ingannevole fortuna, salvata a mala pena l'anima dalle insidie del demonio che sarebbe pronto a restituirgli l'ombra purché egli consentisse a ipotecargli l'anima, ridotto quasi a disperazione dal rimorso che lo spinge a buttar via il dannato borsellino, rimasto dunque senz'ombra e senza danaro, pensa di farsi minatore: unico mestiere forse che, per le comodità della buia vita sotterranea, gli consentirebbe di tirare avanti

senz'essere vilipeso e abbandonato per la sua singolare deformità. Ma, comperato un paio di scarpe grosse usate, s'accorge di aver comprato per caso gli stivali delle sette leghe. In pochi istanti può percorrere tutto l'orbe terraqueo.

E allora si ritira nella solitudine della Tebaide, dove sempre torna dopo avere girato per il mondo, contemplando la natura: ebreo errante, olandese volante, ma quasi contento della sua sorte: giacché dove può trovar pace un esemplare romantico com'è Pietro Schlemihl se non nella solitudine sentimentale del suo caro io e nell'amorosa avidità con cui guarda e studia la «santa natura»?

Gl'inconvenienti del non aver ombra sono presso che spariti da quando Schlemihl, rinunziando alla potenza, alla gioia, al danaro, si è ridotto a una vita puramente contemplativa. Faust è divenuto asceta e viaggiatore. Non vuole più avere, ma vedere: «voi occhi felici!», cantava Linceo. Il gusto del disinteressato guardare ha fatto di lui un uomo sano, senza ambizioni, come ha fatto di Chamisso un piccolo ma delizioso artista, l'autore di un libriccino, ove in rarissimo accordo si ritrovano la tedesca trascendenza e la francese precisione. Le sbrigliate fantasticherie romantiche sono costrette, appunto da quel bisogno di veder chiaro, a una classica misura. Il libriccino è diviso in undici capitoli abilmente proporzionati; la narrazione segue il ritmo di una musica aggraziata ed elegante; la pasta stilistica è densa e liscia. Tutto ciò ch'egli ha narrato e descritto esiste, fisicamen-

te: a cominciare da quel diavolo, buon diavolo ragionante e collezionista di curiosità, umile nell'aspetto e tutto grigio. Il poeta ha saputo guardarsi dal pericolo d'imitare la sublimità e il gran mantello di Mefistofele: che in lui sarebbe stata retorica. S'è contentato di un diavoluccio a scartamento ridotto, di un «omettino grigio», come i soldati di Wallenstein, quando Schiller li fa almanaccare che il loro generale intrattenga relazioni segrete con le forze infernali.

Ed è questo grigio che dà il tono a tutto il libro. Grigio crepuscolare e plenilunii sentimentali; tenere querimonie e rimpianti dignitosamente modulati; colori d'ombre e di riflessi; delicati contrappunti azzurrini che sfumano nel cenerognolo.

XXIII.

RIABILITAZIONI DI GIUDA.

« Questo disgraziato, per motivi impossibili a spiegarsi, tradì il suo Maestro.... Sarebbe strano che un uomo, che teneva la cassa e che sapeva di doverla perdere con la morte del capo, avesse cambiato il profitto del suo impiego contro la miserrima somma di trenta denari.... Noi crediamo dunque che le maledizioni di cui lo si copre abbiano qualcosa d'ingiusto. Ci fu in questo fatto più goffaggine che perversità ». Così Renan riassumeva nella *Vita di Gesù* la storia di quello che egli chiamava « il povero Giuda ». Sicché non è in tutto giustificato lo stupore della contessa Carafa, in una lettera a F. V. Ratti che il Ratti pubblicò quasi come prefazione alla sua tragedia *Giuda,* caldamente lodata dagli spettatori e dai critici. « È strano invero », esclama la Carafa, « che il secolo scorso non abbia considerato come fosse impossibile che chi teneva la borsa delle limosine, e volontariamente menava la vita errante e povera di discepolo, avesse per trenta denari venduto Gesù! » Come si vede dalle parole

di Renan, il secolo scorso ci credeva fino a un certo punto.

Lo stesso Papini riferisce molte opinioni e fantasticherie di eretici e di sognatori, ma quasi arretra davanti alla necessità di concludere. « I Trenta Denari », egli dice, « sono una ben minima somma, specie per un uomo al quale la ricchezza faceva gola.... Non si può a meno di pensare che un ingordo d'argento non sarebbe rimasto molto in così povera compagnia ». Dice anche che il mistero di Giuda « è l'unico mistero umano che s'incontri negli Evangeli ». E alla sua combattuta ragione di psicologo cerca salvezza nel mistero dogmatico. « Due soli esseri al mondo hanno saputo il segreto di Giuda: Cristo e il Traditore.... Il mistero di Giuda è legato a doppio nodo al mistero della Redenzione e rimarrà, per noi minimi, un mistero ».

Ma non tutti se n'erano stati contenti al *quia;* e Andreief, sorpassando di un salto così i divieti ortodossi come le bonarie perplessità alla maniera di Renan, aveva finalmente osato l'apologia in grande stile del grande infame. Non gli mancavano precedenti, fra i critici dei Vangeli e fra gli artisti professionali del paradosso; egli però giunse più oltre e, attenendosi a quel suo metodo in cui l'enfasi non è priva di una certa maestà e lo sforzo, benché a volte opprimente. non è sempre senza forza, modellò un Giuda-colosso, più grande del vero e del verosimile e di qualunque immagine ne fosse stata tentata prima o potesse tentarsene in seguito. Il *Giuda Iscariota* di Andreief, ricettacolo di disperate contraddizioni, è capace di molte

iniquità, ma ha il «cuore tenero»; è deforme e cieco d'un occhio, ma si crede nobile e bello; ama appassionatamente Gesù e cerca tormentosamente la verità. Geloso, con dispregio, degli altri apostoli, che gli appaiono rozzi e meschini e di poco coraggio, vorrebb'essere il primo accanto al Maestro; male accolto da tutti e trascurato da Gesù, deluso in quella sua smania di una certezza intellettuale e morale, compie il tradimento per mettere alla prova la divinità del Messia, per innalzarsi davanti a sé stesso ed a lui come antagonista, per vendicarsi, per punire, per sacrificarsi, o anche per raggiungere la sua propria realtà in una azione tremendamente predestinata; insomma, per un groviglio di sentimenti multipli e confusi, innalzati dal poeta a una torva sublimità. Giuda è sostanzialmente incolpevole perché segnato fin dalla nascita, perché avviato al suo ufficio di carnefice dalle iniquità della natura e degli uomini accumulate sul suo capo. «Tutti», dice Andreief al principio del racconto, «lo ingannavano, finanche gli animali; quando egli accarezzava un cane, veniva morsicato alle dita, e se bastonava l'animale, questo invece gli lambiva i piedi e lo guardava con bontà». Quando poi il Cristo è morto, egli, a sua volta redento dall'immensità del delitto e del rimorso, grandeggia sulla piccola e trepida folla degli apostoli, assume una statura che sembrerebbe, dal reboante crescendo del romanziere, pressappoco uguale a quella che fu inchiodata sulla croce.

«Come due fratelli», dice, non senza sfiorare il sacrilegio, l'Andreief, «il Tradito e il traditore be-

vevano alla stessa coppa di sofferenze, e quel liquido fuoco bruciava ugualmente le labbra pure e le impure ». Fino all'ultimo momento, Giuda non cessa di interrogare gli enimmi il cui silenzio lo ha fatto assassino e vittima. « Albeggiava. — Che cos'è il giorno? — si domandò Giuda. Tutto s'accese, tutto brillò, come ad un ritorno di giovinezza, e il fumo non fu più azzurrino, ma roseo verso l'alto. Sorgeva il sole. — Che cos'è il sole? — si domandò Giuda ». *Quid est veritas?* Già da molto tempo, durante le sue passeggiate solitarie, aveva scelto il monte su cui si sarebbe ucciso dopo la morte di Gesù. Ansimando per quel suo Calvario, invocava Gesù, e gli diceva: « Mi credi, ora? Vengo verso di te! Fammi buona accoglienza. Sono stanco, molto stanco. E ritorneremo sulla terra abbracciati come fratelli. Vuoi? » E lo supplicava, e lo minacciava anche, perché ritornasse con lui, nel giorno del Regno, sulla terra. Giunto finalmente lassù, « poiché la corda avrebbe potuto gabbarlo e rompersi, egli la legò in modo che pendesse sull'abisso. Così, se si fosse rotta, egli sarebbe morto ugualmente, sfracellandosi sulle rupi ». E, prima di staccarsi dal suolo con un colpo di calcagno, ancora una volta raccomandò, ma quasi da pari a pari, la sua anima al Tradito.

Il tema di Andreief riapparve in un dramma su *Giuda* di Alberto Donaudy (Napoli, ed. Casella, 1923), ove le ultime parole del reietto sono appunto: « Vengo, Gesù.... Vengo io solo. Tu non scacciarmi però ». Il Ratti, ripensandolo attraverso il suo temperamento,

lo circoscrive nel problema della ricerca della verità e nella infelice predestinazione dell'Iscariota. Questi ebbe il torto di supporre che la verità fosse una parola, una formula, e di esigerla imperiosamente dalla natura, dalla ragione, da Dio; mentre la verità era ed è un atto di vita, è appunto il sangue versato dal Cristo. Perciò commise il delitto, ed espiò. Ma il suo spirito, traviato da un alto errore, è «salvo per l'Eternità». Così dice Maria Maddalena alla chiusa del dramma.



Più tardi poi sopraggiunse un autore, fino allora poco noto, Albert Malaurie, e pubblicò nei *Cahiers verts* (ed. Grasset) diretti da Daniel Halévy un curioso racconto col titolo: *La femme de Judas*.

Della vita privata e familiare di Giuda gli altri non sapevano gran che. Il Ratti ce lo rappresenta «ingannato da tutti», perseguitato da quelli che beneficò, maledetto e respinto dalla casa di suo padre levita, perché una volta, fanciullo distratto, non lo salutò con bastante ossequio. Andreief, abitualmente impreciso nei particolari realistici dei suoi racconti, in una pagina ci fa sapere che, secondo la fama, Giuda «aveva già da molto tempo abbandonato sua moglie, la quale viveva miseramente in un luogo ignoto, sforzandosi invano di coltivare i quattro sassi che costituivano tutti i possedimenti del marito»; in un'altra pagina ci fa credere ch'egli avesse consegnato sua figlia ai bri-

ganti, spinto la fidanzata alla mala vita e, letteralmente, gettato il figlio ai cani. Se poi il figlio e la figlia fossero di questa fidanzata o di quella moglie (la quale però, se coltivava stentatamente quattro sassi, non sapremmo raffigurarci dedita a un più tristo, ma troppo diverso, mestiere), l'Andreief non dice. Dobbiamo anche aggiungere che le accuse più atroci sul conto di Giuda sono pronunciate proprio da Giuda, rappresentato dal russo come pazzamente incline ad eccedere nel bene e nel male quando discorre di sé.

Il Malaurie, invece, sa tutto, e tutto racconta con disinvoltura pienamente artistica, come se fosse di casa. « Giuda era un rude lavoratore, che non aveva avuto gioventù. Sua madre era morta mettendolo al mondo; suo padre, un vetturale di Khiriot, fu ucciso una notte dai briganti idumei. Siccome nessuno si voleva occupare del ragazzo, fu condotto da un compagno di suo padre fino a Nazareth, ove suo zio era fabbro ferraio ». Non era amato, non era bello; senza essere orbo come lo fa Andreief, aveva il pelo rosso e selvaggio, il naso rincagnato, gli occhi nascosti sotto sopracciglia irsute. Le ragazze ne avevano paura. Fu amico d'infanzia di Gesù; ma un giorno lo picchiò a sangue; e, quando poi Maria, la vedova di Giuseppe, ebbe lasciato Nazareth col figlio, il giovane Giuda non ne seppe più nulla.

A un tratto la sua vita cambia, perché la bella Lia l'ama e lo sposa, e perché Gesù, riconosciutolo dopo molti anni, assiste alle sue nozze e frequenta la sua casa a Cafarnao. Il racconto, da questo punto in

poi, consiste negli accorgimenti di Lia perché siano salve l'amicizia con Gesù e la pace nonché la prosperità domestiche, ovvero la capra e i cavoli. Essa è un po' piccata che ai suoi sponsali Gesù non abbia fatto qualche bel miracolo, come quello di Cana; ma lo stima e lo ammira; solo osserva che «non è ragionevole»; è «un gran profeta», sì, «ma non capisce la vita». Il forte di Lia è invece nell'imperturbabile buon senso, in quella voce sempre uguale, in quella vigilante naturalezza di madre di famiglia, non mai a corto di rimedi. Giuda è attratto dal Messia: «Signore», sospirava egli all'Eterno, «allontana dal mio cuore l'invidia e il triste odio, insegnami ad amare»; ma ama anche la moglie, così pratica e brava, e le dice: Lia, tu sei la donna forte dei nostri Libri. Essa, a sua volta, non gli vieta la devozione e l'apostolato; ma gli suggerisce, in pari tempo, di trafficare. Se Giuda viaggia in quel di Tiro e di Sidone recando la buona novella, perché, nei ritagli di tempo, non dovrebbe acquistare oggetti rari e sconosciuti che la moglie smercia poi con largo profitto ai compaesani di Cafarnao? Pietro e gli altri discepoli se ne indignano, certo per invidia; Gesù vuole la rinunzia ai beni terrestri. «Ma», pensa la saggia Lia, «la preghiera è una buona cosa; però, prima di tutto, è pur necessario vivere».

A malincuore deve fingere di vendere ogni cosa e di distribuirle ai poveri; e segue alla lontana, col figlioletto Isacco, il marito nell'ultimo viaggio di Gesù a Gerusalemme. Qui la vita è aspra; il figlio malato di stenti; i giacigli miserabili; il commercio delle co-

lombe nel Tempio, in cui Lia aveva cercato il pane, rovinato dall'intransigenza di Gesù. Allora la donna s'induce a credere che i sacerdoti non vogliano arrestare Gesù se non per prevenire torbidi a Gerusalemme nei giorni pasquali, e per premunire lo stesso Gesù da qualche attentato. Così il povero Giuda intasca i trenta denari, coi quali provvederà ai bisogni più urgenti della famigliola, e consegna il Maestro agli sgherri dicendo: Prendetelo con buone maniere. Non gli dovete torcere neanche un capello.

Capacitatosi di quello che ha fatto, si dispera, benché la consorte, equilibrata come sempre, gli consigli di star tranquillo; butta i trenta denari in faccia ai sacerdoti; e s'impicca a un olivo. Si sa che i sacerdoti, non volendo mettere i denari nel tesoro del Tempio perché erano prezzo di sangue, acquistarono con essi un campo per darvi sepoltura ai forestieri. Il Malaurie aggiunge che l'economa Lia, vedova di Giuda, lo reclamò come di sua spettanza, e lo rivendette con vantaggio. Dapprima pianse abbondantemente, poi condusse il figlioletto sulla tomba del padre, e gli fece recitare una preghiera così per l'infelice Giuda Iscariota come per Gesù. Ritornata infine a Cafarnao, ove ritrovò tutto in ordine, educò il piccolo Isacco nella saggezza e nella religione, insegnandogli altresì ad aumentar le ricchezze. E visse « rispettata e felice ».



Il libretto del Malaurie diventa meno offensivo per le anime pie se lo si considera come un capriccio caricaturale. Esso è giocosamente antisemita e leggermente misogino, sorride delle imponenze barocche alla maniera di Andreief, e si burla della presunzione moderna di spiegare e giustificare ogni cosa, riducendo il più terribile fatto della storia, il tradimento di Giuda, a uno *cherchez la femme,* a qualcosa di meno del naso di Cleopatra.

Già il Belli, in un odioso e potente sonetto, aveva sarcasticamente patrocinato l'Iscariota, adducendo che, se le profezie dovevano compiersi, qualcuno doveva uccidere il Cristo. I moderni, espertissimi nel fare il male, si rifiutano poi di riconoscerlo e di nominarlo; ne sentono pudore; vogliono tutto perdonare e comprendere; e non approvano quella troppa ombra che Leonardo da Vinci addensò sul capo di Giuda. Fra le molte cose notevoli del dramma di Ratti c'è un dialogo fra due personaggi secondari. Che cos'è il bene? Il bene è Gesù. E il male? «Il male», dice l'altro, «io non lo so».

Andreief si sforzò a credere nel male, ma lo dipinse più bello ed eroico del bene. Come si fa ad

ammettere che Giuda vendesse Gesù, e per trenta denari, che oggi non farebbero mezzo biglietto da mille?

Ma la perdizione e il delitto non si spiegano con la logica e il buon senso; le quali sono virtù, e se s'imbattessero nel male lo domerebbero. Queste sottigliezze moderne in ultima analisi sono ingenue. Shakespeare mise lì quali sono, tutti d'un pezzo, il suo Jago e il suo Calibano.

XXIV.

IL TESTAMENTO DI HEINE.

Nelle pagine tradotte sotto il titolo *Confessioni e memorie* (a cura di B. Ziliotto, Milano, ed. Caddeo) si legge il testamento di Heine.

Infermo e chiuso fra quattro mura che gli facevano pregustare la bara, egli sentiva la vanità di tanti sforzi, e con un ghigno spasmodico ne faceva ammenda. Di passioni veritiere non riconosceva nella sua vita che due, quella per le belle donne e quella per la rivoluzione francese: che era un modo di prendere sul serio soltanto la prima. In tutto si dava per fallito fuorché nell'arte poetica. Soltanto buffone, soltanto poeta!, avrebbe esclamato qualche decennio più tardi Nietzsche. Poeta di belle donne, poeta d'amore, che nessuno seppe cantare con miglior voce.

Ma era troppo pubblicista per non occuparsi anche *in extremis* di tutto lo scibile e troppo tedesco per non sondare le profondità anche quando si dava l'aria di gettare una lenza da pesciolini. Sicché non mancano aforismi sapienti nemmen qui. Di se stesso dice il vero meglio di un professore di letteratura quando afferma, senza inutile modestia, che con lui finisce la vecchia

tradizione lirica tedesca e comincia la nuova. Alla sua qualità di tedesco tiene in fondo molto più che non dica (che cos'è mai la poesia francese se non acqua tepida rimata?) e ugualmente si vanta della nobile stirpe ebraica da cui discende. Sull'affinità intellettuale e morale fra ebrei e tedeschi accenna idee, vere o non vere, seriamente meditabili, delle quali è impregnato molto ebraismo tedesco fino a Rathenau ed oltre, e che giovano a intuire certi segreti della storia tedesca guglielmina e di dopoguerra. Colpisce, né solo per la vivacità impressionistica dell'antitesi, il suo pensiero che i greci fossero bei giovani al contrario degli ebrei, sempre uomini fatti, e che la Palestina fosse un pezzo d'Occidente perduto in mezzo all'Oriente: visione meno canora e più storica di quella che n'ebbe Renan.

Nelle *Confessioni* prosegue la polemica, già abbondantemente svolta dal Heine nel libro sulla *Germania,* contro le opinioni di Madame de Staël intorno ai tedeschi. La signora li aveva presentati come pii e conservatori; Heine aveva rivelato il senso rivoluzionario e altamente nichilistico della filosofia germanica, preparando al Carducci lo spunto per il troppo citato distico: « Decapitaro Emanuel Kant Iddio — Massimiliano Robespierre il re ». Qui non muta opinione circa la competenza della scrittrice ginevrina che tratta con napoleonica arroganza, né circa il senso dell'idealismo tedesco. Ma non lo ama più. Lo ripudia e dice di esecrarlo. Aveva scritto un libro su Hegel, e per timore delle fiamme infernali l'ha dato al fuoco terrestre. Heine è tornato a Dio.

Questa conversione non è facile dire in che cosa consista né definirla positivamente. Intanto si escluda subito un'inclinazione verso il cattolicesimo romano, rifugio di tanti romantici pentiti e rivoluzionari rientrati, ma bersaglio per Heine a lazzi un po' frivoli e un po' triviali. Nell'atteggiamento verso tutto ciò che sa di romano, antico o moderno, civile o religioso, Heine non s'è mosso dai giudizî polemici del settecento tedesco, mangiapreti e nazionalista. I romani antichi erano in pari tempo avvocati e ladroni, un miscuglio ripugnante. Il cattolicesimo si riassume negli abati versaioli e donnaioli. È vero che per sposare una donna cattolica firmò l'obbligazione di educare i figli nascituri nella religione della madre. Ma sapeva benissimo che non era sua specialità generar figlioli, sicché poté firmare la detta obbligazione a cuor leggero e, deposta la penna, gli ghignarono nella memoria le parole della bella Ninon de Lenclos: *Oh, le beau billet qu'a Lachastre!* Lui, se l'avessero fatto papa, non avrebbe rifiutato: «ché ad ogni modo è una carica molto dignitosa e congiunta a buone rendite, ed io avrei potuto esercitarla senz'altro con sufficiente abilità. Mi sarei messo in panciolle sulla sedia di Pietro, allungando la gamba a tutti i devoti cristiani, tanto sacerdoti che laici, per il bacio del piede».

Può essere segno di religiosità l'odio fanatico e micidiale contro la religione altrui, non il gelido scherno. In nome di che? Il protestantesimo liberale, che ha inventato un cristianesimo senza nemmen la divinità del Cristo, non gli va punto a genio, così come non

gli piace la zuppa di tartarughe senza tartarughe. Dunque Heine crede nella divinità del Redentore? È dubbio perfino se creda nella divinità di Dio Padre; perché dice, sì, a parecchie riprese di crederci e d'avere abiurato l'ateismo, ma poi chiama Dio l'Aristofane del cielo rimproverandogli l'atroce beffa di averlo inchiodato su quel letto. E una volta, esaltandosi nel ripensare la gigantesca figura di Mosè, scappa fuori a dire: « Dio, perdonami il peccato: talvolta m'è sembrato che questo Dio mosaico fosse solo lo splendore rifratto di Mosè stesso a cui è tanto simile, nell'ira e nell'amore. Sarebbe un grave peccato, sarebbe antropomorfico, se si ammettesse una simile identità di Dio e del suo profeta, ma la somiglianza è sorprendente ». Insomma, il Dio a cui convertirsi se lo cavava fuori dalla sua fantasia di poeta idealista e hegeliano, e ci giocava a gatto e topo.

Della religione ebraica ciò che veramente gli piaceva era l'indole ebraica: il travaglio, la lotta, l'esilio, l'irrequietezza perpetua, una specie di maschia disperazione con un esperto sorriso. A che cosa si sente aderire? che cosa c'ingiunge di amare nel suo testamento? La Germania sarà rispettabile *sub specie aeternitatis*, ma così com'è fatta è provvisoriamente inabitabile. La Francia è la patria della rivoluzione, ma son bei tipi i francesi con quella loro metrica da dormir ritti e con l'uso prepotente di stroncare tutti i nomi stranieri. Lui, Heinrich Heine, lo chiamavano Monsieur *Enrienne* e qualche volta si sentì pur dare del Monsieur *Un Rien*. Il loro re liberale, Luigi Filippo,

andava in giro per la metropoli con l'ombrello sotto braccio; che non era un bel vedere. La tirannide, certo, è un'orribile cosa; tanto che Heine fanciullo aveva fatto all'amore con la reietta figlia del boia, e anche ora che stava per morire si sentiva le lividure delle bastonate prese alla scuola dei gesuiti. Una volta raccontò ai compagni che suo nonno «era un piccolo ebreo e aveva una grande barba»; rivelazione che fece furore, con conseguente putiferio e inchiesta sul provocatore del disordine e botte da orbi proprio a lui, Heinrich, o Harry come allora lo chiamavano: sciagurato diminutivo, troppo simile al richiamo *arri* che usa con gli asini, e causa d'implacabili persecuzioni da parte dei coetanei. Queste pagine d'infanzia sono le più belle e persuase del volume. Si capisce che di autorità, di ghetto, e di gesuitismo o cattolicesimo, Heine non volesse saperne neanche sul letto di morte.

Ancien règime, no; ma nuove rivoluzioni nemmeno. Il comunismo gli fa orrore. Allora che cosa? la monarchia liberale col re fornito di ombrello? Niente: né questa, né quello, né quell'altro. L'opinione sua conclusiva, che il gusto della leggerezza stilistica gli vieta di approfondire, è il *vanitas vanitatum* della sua Bibbia. «Esiste», dice quando meno ce l'aspettiamo, «una solidarietà delle generazioni che si seguono; i popoli che scendono uno dopo l'altro nell'arena assumono tale solidarietà, e l'umanità intera liquida da ultimo la grande eredità del passato. Nella valle di Giosafat sarà distrutto il grande libro dei debiti o

forse anche prima con una bancarotta universale». Cose non troppo dissimili, quantunque di ben diverso accento, si leggono nelle Operette Morali del Leopardi.

Sotto l'increspamento bizzarro e superficiale della celia, a volte perfin giornalistica, c'è la voragine. Instancabile, inesauribile, onnipresente come un *clown* shakespeariano, Heine può ispirare rispetto per la spadaccina insolenza con cui sfida il dolore e il destino. Ma invano sa dirci che non occorrono le palme e i cammelli dell'Oriente per essere buoni e che la bontà vale meglio della bellezza. Accenti di pietà raramente sa trovare; e del dolore conosce lo strazio più che la dignità. Gli manca spesso la freschezza del cuore, l'abbandono della simpatia; e il frutto gli si putrefà tra le mani prima che giunga alle labbra.

Qui parla anche degli antenati e dei parenti. Di un prozio spiattella che fu capo di banditi; di uno zio che aveva il naso greco, ma un terzo più lungo che non usasse fra i greci. La madre, checché egli si proponga, ci fa la figura di una intrigante ambiziosa. E il padre, con tante e così tenere proteste d'amore raggirato mentre il figlio lo descrive! «Ho detto più su che la bellezza di mio padre aveva del femmineo. Lungi da me l'idea d'accennare con ciò a una mancanza di virilità; quest'ultima ei l'ha provata spesso, e io stesso, voglia o non voglia, ne sono una testimonianza vivente». Era stato commissario dei viveri, e il figlio ricorda, di straforo, che il commissario dei viveri i Prussiani lo chiamano *Mehlwurm* (baco della farina).

Da quella vita gli era rimasta « la predilezione per lo stato militare o più tosto per i passatempi militari, per il gusto di quella vita allegra e oziosa, ecc. ecc. ». Infine, nell'ultima pagina, gli mette in bocca un predicozzo contro l'ateismo, in cui fra l'altro dice al figliolo traviato: « mi danneggeresti nei miei affari, se i miei clienti sapessero che ho un figlio che non crede in Dio; specialmente gli ebrei non comprerebbero più *velveteen* da me, e sono gente onesta, pagano puntualmente e hanno anche diritto di tenerci alla religione ».

Più ancora che i tormenti del suo corpo, fa pena questa sussultante paralisi del sentimento.

Trilli d'amore dell'*Intermezzo!* nostalgie del *Ritorno!* quanto più cupo era il senso della solitudine e della morte tanto più dolce squillava il canto. Non per nulla i Greci avevano attribuito la voce più bella alle Sirene.

XXV.

ZANGWILL.

Israele Zangwill, ebreo londinese, nato nel 1864, morto il '26, molto letto fra gli Anglosassoni e in Francia, non era conosciuto in Italia se non da una cerchia ristretta; né era valsa a divulgarlo secondo i suoi meriti la traduzione del *Mantello di Elia*. Un gran passo innanzi si fece con Gian Dauli che pubblicò presso Sonzogno *I sognatori del ghetto* e presso Modernissima (1923) *Il re degli Schnorrers*. Una conoscenza più diffusa venne dopo.

La sua forza consiste nel rappresentare gli ebrei con un realismo così poco sentimentale da rasentare il cinismo e nel raggiungere ciò non pertanto effetti di commozione cui nessun antisemita, se gli rimane traccia di umanità, resiste. Leggendo lo shakespeariano *Mercante di Venezia,* egli non ha certo alcunché da obbiettare alla veridicità del carattere di Shylock, e accetta quella mistura di sacro e profano, di ortodossia dottrinaria e di brama crudele, collauda con

la sua personale esperienza del ghetto la fermezza dello strozzino nel pretendere la libbra di carne e il duplice, dissono sospiro del padre: « Mia figlia! I miei ducati! » In genere, egli accetta senza mormorazioni l'aneddotica proverbiale che i cristiani hanno accumulata sul conto del popolo senza re né regno, della quale d'altronde conosce le fonti ebraiche e bibliche, nulla essendo, da certi punti di vista, meno lusinghiero per gli ebrei che la storia di Esaù o quella di Giuseppe. Ma l'arte e il sentimento di Zangwill cominciano proprio qui: dove finisce il racconto dell'ironista cristiano, o dell'autoironista giudeo che gode umiliandosi innanzi a se stesso e innanzi ai suoi nemici. Zangwill non discute le accuse ai suoi correligionari, non fa apologetica nazionalista; ammette senz'altro la verità materiale delle accuse e ne interpreta, esaltandolo, il senso.

Si veda, per esempio, *Flutter-Duch, un grottesco del ghetto,* che troviamo in appendice al *Re degli Schnorrers.* È la descrizione di una scura e chiusa pellicceria londinese dove anche l'aria che si respira, anche il pane imburrato che si mangia, è carico di lanugine arida che s'attacca alla gola; lì in mezzo, fra la nebbia di dentro e la nebbia di fuori, una famiglia lavoratrice e qualche salariato, tutti curvi sul penoso lavoro, di nient'altro curanti che della fatica e del guadagno. Ma dalla penombra, come in un quadro velato, spicca la beltà silenziosa e testarda di Rachele, la figlia del proprietario. Né i parenti né gli estranei sono trattati dal narratore con indulgenza; ed ecco l'ebreo fo-

restiero Emanuele che ha traversato l'Europa pur di sfuggire alla moglie importuna ed orrenda ma poi, quand'ella ritorna a piatire, china servilmente e senza bontà la testa al suo vecchio destino; ecco la madre di Rachele, pedante, ottusa, scioccamente severa; ecco il padre che alla figlia dà di salario per l'appunto quanto basta perché essa, buona operaia com'è, non cerchi impiego in un altro laboratorio, e quando suppone che essa, improvvisamente sparita, abbia preso il volo con Emanuele si duole, proprio sulla falsariga di Shylock, di averle anticipato il salario di una settimana. Ma Rachele è fuggita di casa per l'onta d'uno schiaffo datole dalla madre *coram populo,* è fuggita sola, ha cercato lavoro altrove, s'è dileguata nella grandezza di Londra, e poi ha preso felicemente marito senza mai trovare il coraggio o l'umiltà di picchiare alla porta paterna. E intanto il padre è morto, il laboratorio è chiuso, la madre va in giro a domandare l'elemosina. Finché un giorno la figlia signora e la madre pezzente s'incontrano e si riconoscono; dall'alterco tornano all'amore; la figlia conduce la madre nella sua ricca casa, e la fa sedere « in una meravigliosa poltrona a sdraio ». Ogni memoria di sarcasmo, ogni proposito di « grottesco » si annulla; e sull'umile storia giudaica, sul tetro color locale, aleggia un'aria di tenerezza pastorale, una lucentezza di fiaba bianca.

Forse le pagine più celebri di Zangwill sono quelle che s'intitolano *Chad Gadya,* in fondo ai *Sognatori del Ghetto.* In venti pagine, fu detto, è inclusa la storia universale. Il figliol prodigo, il giovane ebreo scet-

tico e occidentalizzato, rientra inatteso nella casa paterna a Venezia proprio la sera della festa pasquale, mentre il padre recita solennemente alcuni puerili e profondi versetti caldaici, nei quali si racconta che il gatto divorò il capretto, il cane morse il gatto, il bastone percosse il cane, il fuoco bruciò il bastone, l'acqua estinse il fuoco, il bue bevve l'acqua, lo scannatore scannò il bue, « e l'Angelo della Morte venne e uccise lo scannatore che aveva scannato il bue, che aveva bevuto l'acqua, che aveva estinto il fuoco... ». E che vuol significare questa filastrocca se non il tramonto delle potenze e degli imperi, la vuota vicenda delle cose terrestri, quella che l'Ecclesiaste chiama *la vanità delle vanità?* Davanti alla mente smarrita del giovane passano i millenni e le filosofie, i popoli e le religioni, tutto quel brulichio vertiginoso sull'orlo dell'abisso di morte. « Sì, il cosmico e il comico erano tutt'una cosa. Forse Heine — quell'altro ebreo — vide più veracemente, e l'ultima parola dell'uomo sull'universo nel quale era stato lanciato senza chiederlo può essere una beffa a quello che l'ha beffeggiato, un riso pieno di lacrime ». O forse il concetto dell'artista è il solo vero: « l'artista che crede in tutto e in nulla »?

Sicché il figliol prodigo, che s'era seduto come una larva, senza disturbare la cerimonia, s'alza ugualmente come una larva, senza dir parola, e cammina nella notte fin dove il Canal Grande è più profondo, e lì volenterosamente scende nella morte. Ripensiamo a quell'altro ebreo, a Michelstädter, al poeta-filosofo della morte meditata e « persuasa ».

« E mentre si sprofondava per l'ultima volta, il mistero della notte e delle stelle e della morte si mescolarono con uno strano turbine di memorie infantili, l'istinto con lo stupore della vita, e le immemorabili parole ebraiche dell'Ebreo morente risonarono nella gola gorgogliante: — Ascolta, o Israele, il Signore nostro Dio, il Signore è Uno.

« Attraverso la porta aperta giunsero giù le ultime parole dell'inno e della cerimonia:

« — E il Santo Uno venne, sia Egli benedetto, e uccise l'Angelo della Morte, che aveva ucciso lo scannatore, che aveva scannato il bue, che aveva bevuto l'acqua, che aveva estinto il fuoco... ».

Che cosa v'è, secondo lo spirito di questo poeta, al di sopra dei vizi del popolo ebreo da lui descritti con severità pari a quella degli antisemiti, derisi con sfrontatezza non indegna di Heine? V'è l'intelligenza del popolo ebreo, il suo indomabile sforzo di realtà, il vigore mentale e morale della « razza che corse sempre agli estremi, la quale, essendo stata prima nella fede, era pure prima nello scetticismo, la più perspicace nel penetrare il vuoto cuore delle cose ». E sopra questa intelligenza che v'è? La disperazione ebraica. E sopra la disperazione? La divina speranza, il pensiero incancellabile del Santo Uno, non rinnegato neanche nel suicidio.

Questa quadruplice scala spiega l'ampiezza degli sfondi architettonici e sentimentali su cui Zangwill dipinge, spiega la grandiosità di quello che, per intenderci, potremo chiamare il suo umorismo. Il *Re*

degli Schnorrers (cioè *dei Pezzenti*) ce ne offre un esemplare d'alto stile. In pochi capitoli il poeta disegna e colorisce il ghetto londinese del secolo XVIII, le case dei ricchi, il mercato, il teatro, la sinagoga. Ma su tutte le cose e persone campeggia la gigantesca figura di Manasse Bueno Barzilai Azevedo da Costa, fastoso pezzente, signorile accattone, paria cavalleresco, prode impostore. Egli vive d'elemosina ma la riceve con fronte minacciosa, ed entra nelle case dei ricchi « come se avesse un mandato di perquisizione ». Una volta entra in casa di Grobstock, tesoriere della Sinagoga, riuscendo a passargli innanzi dopo averlo caricato del pesce ch'egli aveva comperato col danaro estortogli. Un'altra volta, sposando la sua bella figlia a un furbo accattone ebreo-tedesco, stupisce la Sinagoga col promettere ai poveri donazioni che così vistose non le avrebbe osate il primo milionario della comunità. E il giorno dopo riesce a mettere insieme, di casa in casa, le sterline promesse. La sua forza è nell'intelligenza sofistica, nella cinica precisione con cui conosce il cuore degli uomini. Non c'è senso di cui egli non sappia il doppio senso, non c'è versetto del Talmud ch'egli non sappia torcere a suo profitto. Perfino sul lavoro, dogma di ogni buon ebreo, egli ha le sue proprie opinioni. « Una volta che incominciate a lavorare », dice al futuro genero, « quando finirete?... Mendicare è la occupazione regolare di tutto l'anno. Ogni altra cosa può fallire.... Come può un uomo permettere che l'avvenire di sua figlia riposi su una base così incerta come il lavoro? » Il figliol

prodigo di *Chad Gadya* annuirebbe tristemente anche a questa saggezza.

Il procedimento narrativo ricorda alcuni racconti spagnoli di picari e d'avventurieri, ma quasi con maggior forza e cupezza. Il riso è nello stesso tempo malinconico e aggressivo. Il personaggio s'avanza dal fondo buio come uno di quei possenti ritratti secenteschi che fanno dimenticare l'autore.

XXVI.

TAGORE E TAGORISMO.

Già nel '21 Rabindranath Tagore, il poeta-profeta indù, fece un giro di propaganda e di ricognizione nella nostra piccola Europa. Accolto con reverenza in Germania, suscitò, com'è facile intuire, obbiezioni a Parigi, delle quali si lesse un resoconto di Daniel Halévy nella *Revue de Genève.* Al primo incontro si subisce il prestigio dell'alta persona, della florida barba, del paludamento solenne. Pare un Leonardo da Vinci vestito da mago. Guardandolo meglio si nota un non so che di mollezza negra nei suoi tratti; bello come un Giove, sì, ma come un Giove mulatto. Siccome Tagore si lamentava che la ferrovia avesse « degradato » il paesaggio indiano, gli opposero che la servitù dei paria era ben altra degradazione. Siccome paragonava l'Oriente tutto spirito all'Occidente tutto macchina, un ellenista gli ricordò che l'Europa ha creato l'idea del diritto e il metodo della verità.

Avrebbe anche potuto dirgli, esagerando appena, che l'Europa ha creato lui stesso, Rabindranath Tagore, e quasi tutti gl'indianismi e asiatismi e orientalismi. Si deve premettere che non è facile apprezzare senza

errori una poesia venuta di così lontano, scritta originariamente in bengali e trasmessa a noi attraverso duplici e triplici filtri di traduzioni e senza né il ritmo né il sapore linguistico del testo. Ma, premessa questa riserva, la quale tuttavia dovrebbe valere per gli entusiasti non meno che pei cauti, è lecito confessare che da quest'arte s'ha più d'una volta un'impressione composita e mediata, e allora anzi che poesia indiana la si vorrebbe definire un episodio di letteratura europea *made in India.* Quando, per esempio, nel *Giardiniere d'amore* vediamo il poeta che nell'oscuro cammino di un sogno cerca quella che amò in una vita anteriore e ne ritrova la casa, al termine d'una via desolata, col pavone favorito e le colombe silenziose nel loro cantuccio, quando essa gli domanda: siete voi, amico mio?, ed egli non sa più parlare e ha dimenticato il nome suo e quello della donna e la loro lampada vacilla e si spegne nella brezza della sera, il lettore che non sia prevenuto dalla moda non riesce a sentire un'emozione più intima e più sincera di quella che consimili allucinazioni gli abbiano data in Poe e in altri poeti occidentali e nostri.

Così *La Maison et le monde* (Paris, Payot), il romanzo nazionale di Tagore che molti hanno letto nel dopoguerra. Chi vuole paesaggio indiano torni alla jungla di Kipling, chi vuole vita indiana s'ingolfi ancora una volta nel *Kim* dell'anglosassone Kipling. Qualche bufalo, un po' d'alberi a tinte violente, il *sari* ricamato della signora Bimala, il maharajà Nikhil che fa la punta alla matita indiana con un temperino in-

diano, beve l'acqua da un vaso di bronzo e lavora la sera alla luce di una lampada antica il cui lucignolo è inzuppato d'olio di ricino, sono elementi troppo accessori e trascurati perché l'indianità del libro sia fatta consistere nella rappresentazione del costume. Si direbbe che Tagore sia parsimonioso anche più del bisogno per una specie di pudore patriottico, spiacendogli di mostrare il suo paese in splendori pittoreschi che avrebbero pur sempre qualcosa di barbarico.

Ma anche il mondo ideale di questo romanzo è così fatto che noi europei vi circoliamo a nostro agio conoscendone bene tutte le strade e i crocicchi. V'è una favola in esso: il traviamento di Bimala, moglie del savio maharajà Nikhil, la quale s'accende d'amore per la causa dell'indipendenza indiana e più ancora per il suo propagandista Sandip, fino a rubare per lui nel tesoro di famiglia, e poi si pente e torna alla legge e al marito, giusto in tempo per vederlo morire d'innocente eroismo in un tumulto mussulmano. Ma soprattutto v'è una lunga disputa ideale fra Nikhil e Sandip, che si contendono il cuore di Bimala o, in altri termini, il possesso dell'India. Sandip è imperialista, partigiano dell'astuzia e della violenza, esaltatore dello spirito di preda, discepolo a modo suo, che è poi un modo comune, di Machiavelli e di Nietzsche. « Io domando quel che desidero », egli dice, « e non sempre aspetto d'aver domandato per prenderlo ». Ovvero: « Io dirò il falso, come han fatto tutti quelli che hanno costruito imperi, edificato sistemi sociali, fondato organizzazioni religiose. Quelli che vo-

gliono regnare non temono la menzogna. Non avete letto la storia? Non sapete che nelle vaste caldaie dove bollono i grandi sistemi politici le menzogne sono i principali ingredienti?» Una volta, volendo educare i suoi discepoli alla necessaria crudeltà, invitò il più valoroso a tagliare una gamba a una capra che brucava non lungi. Nessuno osò. Egli diede l'esempio, e i discepoli fecero l'atto di baciargli i piedi dicendogli che lo riconoscevano superiore a ogni umana debolezza.

E Nikhil invece, il maharajà studioso tollerante e benigno che si precipita inerme incontro ai mussulmani feroci appena ha udito che fanno scempio delle donne, Nikhil, che non punisce né si difende e tollera in casa sua per tanto mai tempo Sandip sebbene si avveda che il buonsenso e la virtù di Bimala sono in pericolo, il perfetto indù che aspetta l'indipendenza del suo paese non dalla vendetta ma dalla non resistenza al male e respinge il feticismo patriottico giudicando che il Diritto è molto più grande del suo paese, che cos'è dunque Nikhil se non una combinazione di Tolstoi e Mazzini? Tolstoiana è la sua pratica di vita, strettamente mazziniani gli aforismi politici come quello secondo cui «la storia dell'umanità dev'essere scritta da tutte le razze del mondo unite in un medesimo sforzo». Questi nomi sono evitati nel libro, ove invece si incontra di tanto in tanto una citazione dal Ramayana o un'allusione al Buddo; ma gli spiriti ne sono dovunque presenti, e, sebbene gl'inglesi s'intravedano appena nello sfondo dell'azione,

si sente bene che la casa del maharajà e il baule del nazionalista sono zeppi di libri inglesi.

Politicamente la constatazione è tutt'altro che lieta pei dominatori. Se l'India è già satura di cultura europea, essa è già matura per l'indipendenza dall'Europa; se i nostri modi di pensare e di vivere le sono familiari, se non abbiamo più segreti né fascini misteriosi per lei, l'ora della separazione può ritenersi non lontana. Così sempre è avvenuto tra signori e vassalli; la capacità del vassallo d'imitare il signore lo porta alla signoria. È un errore credere che le civiltà più singolari ed esclusive siano le più potenti, anzi sono le più soggette a servitù e a deperimento. Un nuovo vigore viene all'albero dall'innesto, e cosmopolizzarsi è la prima regola per conquistare un posto nel mondo, impregnarsi d'occidentalismo è indispensabile per l'Oriente che voglia asserire se stesso. Così fece il Giappone, e così vuol fare in altro modo l'India. In questo senso la scarsa originalità di Rabindranath Tagore, visibile anche nel suo libro sul *Nazionalismo* ove idee non meno nobili e note di quelle di Nikhil sono sostenute direttamente dall'autore, è una riprova del suo significato politico. Nella *Casa e il mondo* si parla molto di *Swadeshi,* il movimento prima economico e poi politico, così strettamente collegato al gandhismo e alle presenti agitazioni, che volle e vuole sostituire i prodotti industriali europei con prodotti indiani, anche se più scadenti e più cari. Fino a ieri la rappresentazione artistica della vita indiana, divulgabile per amena lettura e in tutti i continenti,

la facevano gli europei, soprattutto in lingua inglese. Oggi la fa un poeta bengali. Anche l'arte di Rabindranath Tagore è *Swadeshi*.

Può essere (e non spetta a noi, mediocremente competenti, giudicare in contrario) che il gusto estetico di Tagore appaia indigeno nella sua patria. A noi appare un gusto di decadenza europea. Polito e levigato con la pietra pomice, prolisso senza impeti, calcolato fino alla simmetria, egli fa raccontare la storia in tre modi diversi e concordi a Bimala, a Sandip e a Nikhil come se tutti e tre questi personaggi avessero l'abitudine di tenere un diario con identico stile. Da questo espediente, che rivela la fiacchezza del narratore, viene al libro un che di balletto, in cui ognuno dei tre alla sua volta si produca avanti facendo da primo ballerino. Com'è naturale, il solo personaggio che acquisti un certo rilievo è la cognata di Nikhil, la Bara Rani, che non racconta in prima persona. La fantasia di Tagore è decorativa, e la sua immaginazione è abitualmente generica. Le sue metafore sono quasi tutte di lustro su lustro: « il mondo brillò ai miei occhi d'uno splendore tutto nuovo — la suggestione di mia madre era interamente musicale — l'amore è un vagabondo e i suoi fiori fioriscono più volentieri sui margini delle strade polverose che nel cristallo dei vasi — noi donne non siamo soltanto le custodi del focolare, ma siamo la fiamma dell'anima — guardando un'orchidea pareva di vedere l'urna rovesciata della stessa Bellezza ». Anche in *Gitanjali* si leggeva che « l'aria va riempiendosi del profumo di

novelle promesse» o che «l'aria della sera è satura della triste musica delle acque». Ma che lungo viaggio andar fino a Calcutta per udire cotali parole! Di questa maniera stracca e dolcigna, tra preraffaellita e floreale, ne abbiamo avuto abbastanza nell'Europa, e segnatamente nell'Inghilterra, del secolo scorso.

Yeats, traduttore inglese di *Gitanjali*, faceva dire a un celebre bengalese dottore in medicina: «Io leggo Rabindranath Tagore tutti i giorni; leggere un solo rigo della sua opera vuol dire scordarsi di tutti i mali del mondo». Tagore «è altrettanto grande nella musica che nella poesia, e le sue canzoni si cantano dall'India occidentale fino in Birmania dovunque si parli il bengali». Ogni mattina alle tre egli siede immobile, assorto nella contemplazione sulla natura di Dio. «Suo padre il Maha Rishi qualche volta soleva stare seduto, senza muoversi fino a tutta la giornata seguente. Una volta, su di un fiume, preso dalla bellezza del paesaggio, si assorse nella contemplazione e i rematori dovettero attendere otto ore prima di poter proseguire il viaggio». Suo fratello è un grande filosofo. «Gli scoiattoli balzano giù dai rami e gli si arrampicano sulle ginocchia e gli uccelli gli si posano sulle mani».

Sarà benissimo. E gl'indù sono i soli autorizzati a giudicare i poeti e i filosofi che aprono le strade della nuova libertà. Noi europei, dal canto nostro, abbiamo il dovere di tener fede al nostro stile tragico e virile e di non mettere a rischio, oltre gl'imperi, la primogenitura, incantandoci nell'imitazione di antiquati languori.

XXVII.

ROLLAND E L'AUTORITÀ MORALE.

Romain Rolland, scrittore di chiesuola o, come dicono in Francia, di cappella fin verso il '910 avanzò nella fama col *Gian-Cristoforo* in dieci volumi, alla vigilia della guerra, e venuta la guerra si fece celeberrimo con un libriccino intitolato *Al di sopra della mischia.* Gli anni tragici li passò in Svizzera, paese germanico-latino ov'egli vede in minuscole proporzioni la futura Europa concorde come nel seme si vede l'albero; e sopportò alteramente, se non il martirio corporale che gli fu risparmiato, l'oltraggio di disfattismo e di connivenza col nemico. Ma svizzero, lui nato in Borgogna, molti lo ritenevano prima dell'esilio, appunto per la materia e lo spirito internazionali della sua opera e forse per non so che di tradotto e di traducibile ch'è nel suo stile. Poi, a guerra finita e ancora a mezza strada fra i cinquanta e i sessanta, egli ebbe la soddisfazione di leggere quasi allo stesso tempo due fitti volumi apologetici. Uno, di P. J. Jouve, veniva dal paese ov'era più conclamato lo spirito di vittoria, dalla Francia; l'altro, di Stefan

Zweig, dal paese che umilmente teneva al primato nella sconfitta, dall'Austria. Chi vuole giurare in Rolland legga Jouve; chi lo vuole conoscere e sa di tedesco si procuri il bel libro dello Zweig, per la nobiltà e l'evidenza della fattura degno in tutto di questo ch'è fra gli spiriti più alti del germanesimo odierno. Chi vuole apprezzarlo al giusto ritorni ai suoi libri e rifletta per suo conto.

Jouve considera l'opera di Rolland come la più significativa che la Francia abbia avuta dopo Flaubert e Renan e gli nomina accanto Michelangelo, Goethe, Beethoven e Tolstoi. Zweig paragona il Gian-Cristoforo al Wilhelm Meister, ed anche del recente racconto idillico guerresco *Pierre et Luce* dice che è « affascinante » e che in nessun altro scritto il poeta Rolland s'è manifestato così compiutamente. Certo che vi fu in Rolland sin dalla prima gioventù una volontà di grandezza, senza la quale è raro che grandi davvero si diventi, anche se poi non sempre al volere s'adegua il potere. Appena ventenne, letto che ha l'opuscolo tolstoiano *Che dobbiamo fare?*, scrive al Tolstoi e ne riceve, pericolosa fortuna, una lettera che comincia con due parolette da dare il capogiro: *cher frère*. Preparandosi a scrivere *Gian-Cristoforo* pensa che l'Europa del suo tempo non aveva un solo libro universale che fosse scritto per tutte le nazioni e per tutte le classi e che questa lacuna era una vergogna e ch'era inderogabile e urgente colmar la lacuna, cancellar la vergogna. Il 3 e 4 agosto del '14 scrive: « Non esiste più una grande autorità morale in Eu-

ropa dacché è morto Tolstoi. Il papato è un'onta. E che! esso fulmina i poveri preti liberali, mette all'indice le opere malvage, e non è buono di far sentire al suo gregge un veto contro la guerra?»

Scrivere un'opera così vasta e potente da rappresentare la coscienza universale, divenire una grande autorità morale: ecco i cômpiti che Rolland s'era prefissi. Basta guardare le sue labbra chiuse, il largo mento, gli occhi dolci e fermi sotto l'alta fronte e quello strano costume scuro abbottonato fino al colletto diritto per capire ch'era uomo da mettersi di gran lena alla doppia bisogna. L'essenziale è capire se i fini che s'è proposto siano raggiungibili e se abbia, comunque, un senso positivo il proporseli.

Che un po' dovunque in questi ultimi decennî l'arte sia stata dilettantesca e fatua, con un contenuto episodico e una forma o stentatamente enfatica o stucchevolmente ornamentale, è cosa tanto vera che spiace sprecar parole e ripeterla. Da un dramma, checché se ne pensi, come *Quando noi morti ci destiamo*, da un romanzo come *Resurrezione*, ai cibi di cui ci nutriamo non sembra passato soltanto un ventennio. E Rolland come uomo vivente, come cuore e intelletto, aveva molti numeri per continuare gli splendori del secolo XIX: esperienza, dottrina, sincero e tenace interesse pei problemi più seri della vita intima e della sociale. Tutto ciò può, se si vuole, essere considerato indispensabile pel capolavoro, come Rolland lo idoleggia; ma non è sufficiente. Il disegno era generoso e grandioso; il materiale di cui

quest'artista disponeva per costruire era — dico soltanto in proporzione alla speranza di chi vuol metter su non un *cottage* ma una cattedrale — alquanto friabile.

Tenerezze per le memorie dell'infanzia, nostalgie verso il paesaggio e l'idillio, gusto nobilmente pigro di stendersi come rampicanti sui muri ciclopici del passato e di farsi una vera vita nei musei e nelle sale di concerti: tali, e poche altre, erano le ispirazioni simpatiche e vitali degli artisti nell'immediato anteguerra. E tali erano anche le ispirazioni veraci di Rolland. Quando narra la prima infanzia di Gian-Cristoforo o insegue fantasmi di fanciulle tra romantiche e preraffaellite o traduce in parole Beethoven, vibra, trova i termini giusti, compone la pagina o il capitolo con una sapienza che non esclude la spontaneità. Il resto è un po' sovrapposto, e *Gian-Cristoforo* è un libro piuttosto gigantesco che grande e fa ripensare a quelle cose immense ma non eterne in cui si compiacque il tardo secolo XIX, come, per addurre un esempio solo, le esposizioni universali. *Orbis pictus*, dice lo Zweig. E infatti ci sono la Francia, la Germania, l'Italia, la Svizzera, la musica, la poesia, la casa, la piazza, ecc., ecc. Ma ogni cosa è posta accanto all'altra, con un metodo che si direbbe enumerativo, non troppo dissimile da quello di certi poemi encomiastici, e l'imponenza è raggiunta per via d'addizione.

Si guardi anche questo racconto di *Pierre et Luce:* due ragazzi che s'amano, con innocente libertà, in tem-

po di guerra e muoiono sotto un pilastro quel venerdì santo del '18, quando la chiesa parigina di San Gervasio fu squarciata da un proiettile. La fanciulla è rappresentata con una benevolenza leggiadra, sebbene un po' fredda; ma quegli anatemi alla guerra sono pericolosi per l'idillio non meno dei proiettili per la vecchia chiesa, e la pretesa di contrapporre Pierre e Luce, poverini, a tutta l'umanità in strazio resta una pretesa. Questi contrasti polemici il grande artista non li pensa mai. Ce li mette, se ne ha voglia, il lettore.

Tolstoi, l'ultima grande autorità morale d'Europa, era prima di tutto un divino artista, ed era un'autorità morale soprattutto perché era un divino artista. Ma c'è anche da dire che Tolstoi morì qualche anno prima della guerra europea e che, se fosse stato ancora tra i viventi negli anni '14-'18, più di ritirarsi in Svizzera e pubblicare qualche opuscolo non avrebbe potuto. Anche Goethe fu ai suoi tempi un'autorità europea, e non amava le guerre. Ma non seppe prevenirle e reprimerle e anzi, da quell'uomo sagace fin troppo che era, non si lasciò mai tentare da nessun demonio di vanità né sedurre da alcun angelo di impossibile carità, e al mettersi sopra la mischia preferì restarne fuori scrivendo poesie d'ispirazione mussulmana. Col che non si vuol dire che l'atteggiamento di Goethe sia moralmente superiore a quello di Rolland, del quale nessun giudice equo può negare il disinteresse e l'ardore. Ma la riverenza all'ideale insegna la rinunzia alle immediate attua-

zioni, e lo stesso Rolland deve domandarsi talvolta se alla diffusione d'una credenza nella comune patria Europa gli orrori della guerra non abbiano contribuito più vigorosamente dei suoi opuscoli pacifisti.

Infine, non è facile conquistare un'alta autorità morale (qualunque poi sia il suo potere sui fatti) senza una fede rettilinea, semplice, univoca, tale da formularsi in un catechismo elementare. Tolstoi malediceva la guerra, ma anche la caccia, ma anche la musica e le arti in quanto non sono predicazione, ma anche l'amor profano. Rolland fa recitare da Pierre e Luce i versi lascivetti di Ronsard. Rolland ci assicura che non è rivoluzionario né antirivoluzionario e non condanna che la violenza (ma dunque è antirivoluzionario!). Rolland esalta i « drammi etnici, i ritmi di queste ondate di popoli, ecc. », è convinto che « lottiamo soprattutto per la ragione che non possiamo fare a meno di lottare e che siamo costretti a obbedire all'eterno che rechiamo in noi » e in *Pierre et Luce* sa dire (anzi lo fa dire al protagonista) che « è giusto tutto ciò che accade. Questo mondo era troppo vecchio, e doveva, deve morire ».

O dunque? Se era convinto della necessità e utilità di questa morte, come mai la pretesa di arrestare la guerra? O forse egli voleva che la civiltà del secolo scorso, questa cosa terribile e grande, morisse per mancanza di fiato, e senza effusione di sangue, come una placida vecchietta? Ma egli di tale civiltà non sa né saziarsi né privarsi; e la condanna nella guerra, l'esalta nell'anteguerra (quasi questa non fosse ma-

dre di quella); e vuole sradicar la violenza, restandosene enciclopedista, pagano, finemente scettico, adoratore dello sforzo e dello slancio vitale e dell'attività senza tregua e senza meta, impregnato insomma di quell'ideologia che s'è sfogata e consumata proprio nello smisurato incendio guerresco che a Rolland incute disperazione e spavento.

È vero che alla società contemporanea mancano le autorità morali. Anche Wilson disparve come una meteora. Perché le forze scatenate sono troppo potenti o perché nessuno ha voce così pura da essere udita nel tumulto? Inutile quesito. Quello che è certo è che avrà un'efficace autorità morale solo chi, invece di condannare vanamente la guerra, sappia staccarsi dalle idolatrie che condussero alla guerra, e verso la veneranda oscurità di questi anni sappia assumere un atteggiamento di rispetto e di pietà.

XXVIII.

L'EVA DI ROLLAND.

Anche chi gli nega molti altri doni deve riconoscere a Romain Rolland l'amore, e la stima amorosa, per il genere umano. L'umanità gli par bella o degna di divenir bella; e perciò il suo compito principale da molti anni consiste nel farsi, mutando più spesso l'occasione esteriore che l'intimo argomento, biografo aulico dell'Uomo Perfetto. Altri, in altri tempi, scrissero il manuale dell'eccellente principe, dedicandolo alla memoria del lontano Ciro o del favoloso Telemaco o a qualche vicina e presente speranza; altri ancora narrarono romanzescamente le educatrici esperienze esemplari donde sorge il buon cittadino. Rolland ha in mente un suo ideale che non è di sovrano né di suddito, né di questa né di quella patria; l'ideale di un europeo internazionalista, sintesi di elementi francesi e tedeschi, cristiani e pagani, artista di vocazione, tendente con tutte le sue forze, attraverso ogni sorta di deviazione e di travaglio, alla creazione di una personalità regolata dall'armonia.

Che cosa sia l'armonia — della quale il Rolland

è doppiamente innamorato, come moralista e come musicista — non vorremmo dire se non con parole sue. Egli stesso nella prefazione al suo libro di *Annette et Sylvie* (ed. Ollendorff) ci mette in guardia contro l'abuso di chi cerca teorie dogmatiche nelle sue opere d'arte. « Non cercate qui né tesi né teoria. Vogliate vederci solamente la storia intima d'una vita sincera, lunga, fertile di gioie e di dolori, non esente di contraddizioni, abbondante di errori, e sempre animata dallo sforzo di raggiungere, in mancanza dell'inaccessibile Verità, l'armonia dello spirito, che è la nostra verità suprema. » Altrove, nel corso del racconto, è forse più chiaro: « No, la cosa non è così semplice come vorrebbero farcela credere la morale dell'umiltà, — o quella dell'orgoglio, — cristiani o nietzschiani. Una forza non s'oppone in noi a una debolezza, né una virtù a un vizio; sono due forze che s'affrontano, due virtù, due doveri. La sola vera morale, secondo la vita vera, sarebbe una morale d'armonia. » Insomma, questa legge d'armonia si può definire come una specie di eclettismo estetico-eroico, di scetticismo entusiastico. Ma non ne viene, nello stile e nell'immaginazione del Rolland, quella benevolenza olimpica e magari ironica che taluno potrebbe aspettarsene: la sua armonia si esprime artisticamente in un tono fosco e severo, che converrebbe a un moralista dogmatico.

Talvolta al suo ideale egli ha dato un nome storico. E ha scritto quelle nobili biografie apologetiche di Michelangelo, di Beethoven, di Tolstoi.... Talaltra ha

ideato un personaggio, e ha messo insieme, per citare l'esempio maggiore, la voluminosa biografia immaginaria di *Jean-Christophe*. Gian-Cristoforo, il musicista francogermanico, irruento e delicato, rivoluzionario e costruttore, era l'Adamo di Rolland; Annetta Rivière è la sua Eva. Questo primo volume ne fa la presentazione; l'autore ne promette parecchi altri sotto un titolo unitario: *L'anima incantata*.



Chi vuole conoscerla per approssimazione ricordi le donne quali appaiono solitamente nelle commedie di Bataille. E chi vuole avvicinarsi a Silvia ricordi la *Luisa* di Charpentier.

La costruzione di Rolland è duramente simmetrica. Annetta è unica orfana legittima, di padre potente e gaudente, di madre puritana e dolorosa. Silvia è sua sorella di *main gauche*, frutto d'un amore extraconiugale di Raul Rivière. Le due ragazze si somigliano per l'energia vitale che all'una e all'altra viene dal gran sangue baldanzoso paterno, ed anche per qualche tratto fisico, specialmente per la fronte tonda e cocciuta; ma sono dissimili come rappresentanti di due classi sociali, di due concezioni morali diverse ed opposte: Silvia, una *midinette* leggera, sensuale, argutamente disposta a scaldarsi all'amore evitandone le scottature; Annetta appassionata e pudica, erede dell'ardore paterno e della concentrazione materna.

Nella prima parte del volume Annetta scopre l'esistenza di Silvia, detesta e adora la sorella bastarda, ne diviene rivale in un fugace amore d'albergo per un italiano fabbricato a serie (*Beau garçon, haut et droit, bien bâti, la tête ronde et la face rasée, très brun, les yeux ardents, un grand nez conquérant, aux narines bleuâtres, et la mâchoire lourde, Tullio marchait, les reins souples et le torse bombé*). Ma supera il capriccio e la gelosia; e tutte e due, in una nuova estasi d'amor fraterno, abbandonano ridendo e piangendo quel fantoccio variopinto. Nella seconda parte Silvia sparisce quasi interamente; e Rolland ci racconta la prima esperienza decisiva di Annetta. Ella ama Ruggero Brissot, bel rampollo di una vecchia famiglia repubblicana, democratico e prepotente, retore ed egoista, sentimentale e vuoto; ma, pure amandolo, sente con crescente disagio la difficoltà di sottoporre la sua anima alla pressione di una società sostanzialmente arida e maligna.

Infine ha il coraggio di giungere a una spiegazione, di rompere il fidanzamento; ma quell'uomo piange con tanta disperazione, ed ella è ancora istintivamente così accesa che per consolarlo gli si dona. Ciononpertanto rifiuta le nozze; né le importa la vergogna di divenir madre illegittima. Ella è libera pensatrice non meno di Silvia, e perciò libera amatrice, come il padre, sebbene per lei il premio della libertà sia il sublime dolore anzi che il mediocre piacere. Le ultime sue parole, che concludono il libro, sono di santificata e orgogliosa colpa d'amore, come ne udim-

mo tante mai nella drammaturgia del secolo scorso. « Amore, sei tu? » ella dice alla nuova creatura che già le vive nel grembo « Amore, tu che mi hai fuggita quand'io credevo d'afferrarti, sei venuto in me? Io ti tengo, ti tengo, e non mi scapperai più, o mio piccolo prigioniero, poiché ti ho nel mio corpo.... Tu sei me. Tu sei il mio sogno. Poiché non ho potuto trovarti in questo mondo, t'ho fatto con la mia carne.... E ora, Amore, io t'ho. Io sono colui ch'io amo. »

Ruggero Brissot apparteneva al mondo socialistoide e umanitario dell'epoca dreifusarda. È lecito prevedere che, guidati da Annetta, percorreremo nei prossimi volumi l'anteguerra, la guerra, il dopoguerra, e che ancora una volta udremo, tradotta per soprano, la lunga canzone della vita intensamente armoniosa, già cantata con altre voci da altri personaggi di Rolland e, prima che da essi e dai loro confratelli, dal comune capostipite di tutti quanti dottor Faust.



La miglior cosa, artisticamente, del volume è la scena di veritiera contraddizione passionale, in cui Annetta, proprio perché rompe il fidanzamento, diviene per un'unica volta l'amante dell'ex fidanzato.

E certo non si dice nulla di nuovo, dicendo che le qualità capitali di Rolland, ora come sempre, non sono qualità propriamente artistiche. La grandiosità delle sue composizioni è data sopra tutto dalla lun-

ghezza; e non gli riesce di presentare i personaggi e le situazioni se non col metodo primitivo di esporre, fino all'esaurimento, una cosa alla volta. Il colorito delle figure e dei paesaggi è monotono e piatto; l'intervento dell'autore nella spiegazione dei sentimenti e degli eventi ha una continuità didascalica, che paralizza la spontaneità; mancano la gaiezza della libera creazione, l'imprevisto, la freschezza dell'ombre.

Sicché la scrittura è quella che può essere quando la suggerisce un'ispirazione così moderata. « Invano Annetta taceva; i suoi occhi parlavano per lei. » « Le sue circonlocuzioni mettevano i piedi nel piatto. » « Come una bestia accerchiata, che vede restringersi il cerchio, ecc., ecc. » « Come i fiori, la loro anima esalava i suoi segreti. » « Annetta non poté nascondere la sua animosità sotto il sorriso, come un serpentello sotto i fiori. » « Senza dubbio, per ogni essere ogni altro essere è un enimma. » « Quando la passione è scatenata in una donna, non si tratta più di lealtà; e, meno ancora, di buon senso. » « Il suo essere, carico d'amore, come un glicine in fiore... ».

Rolland non esecra il luogo comune, né il periodo di fattura notarile; e, caso mai, adopererebbe le sue forze difensive contro la preziosità. Appunto perciò ha osato, in piena rivolta ideale contro gli ideali del secolo scorso, affrontare disinvoltamente il tema del femminismo e del libero amore, con spirito non troppo diverso da quello di un dumassiano o di uno zoliano di trenta o quarant'anni fa. A Zola (con minore rozzezza e potenza), a Wells (con minore im-

maginazione ed arbitrio) fa pensare qua e là l'arte narrativa del Rolland.

Questa sua naturalezza e modestia, nonostante le sproporzionate misure dei suoi cicli, questa sua tenace fedeltà perfino alle contraddizioni ed alle oscurità dei suoi ideali, lo salvano come moralista e, finché possono, come artista. Le creature ch'egli rappresenta in *Annette et Sylvie*, non diversamente da certe donne di *Jean-Christophe*, a furia di diligente insistenza e di cordiale simpatia s'animano d'un calor di vita. Il suo interesse per il genere umano e per i suoi eterni problemi, essendo di buona lega e sincero, si comunica al lettore; e il libro, in fin dei conti, non commuove ma attrae, e fa desiderabile il séguito.

XXIX.

POESIA SVIZZERA.

Schiller, che non era mai stato in Svizzera, ne intuì pienamente il paesaggio, il sentimento, e la moralità. *Guglielmo Tell* può utilmente rileggersi come sintesi drammatica degli esemplari lirici e dei frammenti epici che un poeta svizzero-tedesco, Robert Faesi, ha raccolti nell'*Anthologia helvetica* (Lipsia, Insel Verlag) chiamando a proporzionali contributi le tre lingue della Confederazione, tedesca francese e italiana, e i loro dialetti, tra i quali non dispiaccia al Faesi se vorremmo vedere annoverati il ladino e il retroromanzo dell'Engadina e dei Grigioni, ch'egli invece considera come linguaggi a sé.

I poeti popolari cantano, proprio come nel preludio corale del *Tell,* i pascoli, i laghi, i bei monti che cercano il cielo. I poeti colti celebrano anch'essi la bella natura, santificano la libertà, esaltano la patria non in odio alle altre patrie, ma come simbolo dell'Europa e dell'umanità future. Questo concetto di una Svizzera-archetipo non è così recente come si sarebbe tentati di credere. Già nel secolo XVIII Lavater,

l'amico del giovane Goethe, voleva che gli Svizzeri fossero «una luce sulla terra, un esempio di costante fede»; pregava Dio che facesse altri liberi com'essi erano, gli Svizzeri; che calpestasse la tirannide; che tutti potessero vivere sicuramente «finché il tempo aprirà la porta — finché da tutte le nazioni — una sola sorgerà». Nel secolo seguente non v'è quasi nessuno che non dica con parole molto simili l'identica cosa. La Svizzera, piccola materialmente, è una grande potenza spirituale. Gustavo Gumper la chiama «ponte dell'Europa»; Juste Olivier «terre sacrée»; Enrico Leuthold corregge la troppo sfogata germanofilia di un suo inno con la giusta conoscenza della missione riservata alla Svizzera («il vostro piccolo Stato primeggi per la magnanimità! — Mostrate la benedizione della libertà ai popoli d'Europa! — E con la saggezza delle vostre leggi diventate — ad essi un modello!»); Karl Spitteler che tra i suoi cupi apologhi ne ha uno, *Giustificazione del Conquistatore*, di gusto prettamente bismarkiano e ludendorffiano, scoppiata la guerra pronuncia, 14 dicembre '14, il famoso discorso di Zurigo contro l'imperialismo tedesco e in difesa dei piccoli popoli e del «punto di vista svizzero»; Eugenio Rambert, alcuni decenni prima, esagerava un tantino contro la Francia:

on peut parler français sans aimer l'anarchie,
sans adorer demain ce qu'on brûle aujourd'hui....
on peut parler français et fuir la rhétorique,
préférer aux grands mots le progrès pas à pas....

per far grandeggiare sovr'essa la sua piccola patria plurinazionale e supernazionale:

> **La mère la plus riche est pauvre à côté d'elle:**
> **sa petite famille est une humanité.**

Nel qual eccesso di zelo polemico v'è forse il timore di parer poco zelante. In genere sembrano più persuasi e spontanei i tedeschi; più commosso di tutti Gottfried Keller. « O mia terra nativa, o mia patria, con quale profondità, con quale fuoco io t'amo! Anche se tutte l'altre mie rose appassirono, tu bellissima rosa profumi ancora la mia desolata riva.... Quando mi sarò spogliato di questo mio vestito di polvere voglio implorare dal Signore Iddio: — fa che la più splendida delle tue stelle versi i suoi raggi sulla mia patria terrena. — ». La speranza d'un avvenire in cui tutti i popoli pregheranno un solo Re, un solo Dio, un solo Pastore, di un giorno in cui si avvereranno le profezie, è espressa in *Fede primaverile* con un palpito veramente schilleriano, da cui raramente è animato questo genere di poesia ragionante e prosaica. Si capisce che i poeti svizzeri di lingua tedesca, sapendosi forti della maggioranza nella Confederazione e dipendendo da una cultura meno accentrata delle latine, sentano l'universalità dell'idea svizzera meglio dei confederati di lingua francese o italiana.

Antonio Battara, in un istruttivo e ben fatto libro sulla *Svizzera d'ieri e di oggi* (Milano, ed. Caddeo) ha ragione di dire che « nella Svizzera tedesca nacque quella che si può chiamare la letteratura nazionale ».

E non ha torto affermando che « la letteratura del Ticino è compiutamente italiana.... Persino le canzoni popolari sono eguali alle canzoni di ogni altra terra lombarda ».

E noi che siamo militi
Amiamo il vino buono,
Ma più le belle donne
Per far l'amor.

(dove il patriottismo elvetico c'entra, caso mai, di straforo). Pure le poesie del Chiesa — ch'è il massimo, se non unico, nome della letteratura svizzera di lingua nostra — non stonano nella raccolta del Faesi. Guardano, con la loro piana eloquenza, la nostra pianura, ma il loro pensiero risale facilmente il Gottardo:

Da mille fonti sgorgò nei novelli
giorni un sol sentimento, e in tre parole
s'accolse: uguali, liberi, fratelli.
. . . .
Mesci in un solo limpido e sereno
fiume, attraverso ogni paese umano,
l'acque tue sacre: il Tevere, il Giordano,
il Gange, il Reno.



Da ciò parrebbe, a chi altro non ne sapesse, che l'*Anthologia Helvetica* e la letteratura svizzera siano tutte quante patriottiche e politiche. Gli altri sentimenti vi occupano invece il loro posto; ma non si può negare che l'ispirazione sociale soverchi tutte le altre e che perfin quando parla d'amore il poeta svizzero

tenda di solito a moraleggiare. Lo stesso antologista, Faesi, abbracciando l'amata, dice di sentire ben più che la vicinanza della cara donna, crede d'essere tutt'uno col sorriso del fanciullo, con la bontà della madre, con l'istinto della creatura, con la pazienza dei fiori, vive nella prossimità di tutti gli spiriti, e nell'amore di lei si sente amato da Dio. Rousseau, con rime metastasiane esorcizzando le nemiche passioni, non metteva da parte il linguaggio della prosa politica e le trattava come coronati tiranni da spossessare in nome della pace universale.

Cruels tyrans, doux séducteurs,
Sans vos fureurs impétueuses,
Sans vos amorces dangereuses,
La paix serait dans tous les coeurs.

E forse è questo l'elvetismo dei poeti svizzeri, in qualunque, non dirò delle tre, ma delle due lingue poetino: la preoccupazione di trarre un senso pratico e pedagogico dall'esperienza intima, la cura di educare e di legiferare e di costruire una repubblica platonica e di non mai abbandonarsi al diletto dell'arte per l'arte. Continuamente, in mezzo a un'Europa politica troppo diversa se non sempre avversa, in una natura difficile e aspra, la Confederazione dové tener presente la sua giustificazione storica per difendere la sua esistenza, ripiegarsi gelosamente su se stessa per preservarsi dalle confusioni e dalle fusioni. I suoi artisti non poterono sorvolare oltre questo austero grigiore. Si pensi allo sforzo e alla concentrazione delle stesse evocazioni pagane e naturiste di Böcklin! Sono

nostalgie più che soddisfatti possessi. Si pensi alla strenua compattezza dei narratori svizzeri. La libertà del sovrano fantasticare è un poco oppressa dalle cime imminenti e dalla solitudine armata in mezzo ai più forti; e l'accento di queste liriche, che troviamo nel bel volume del Faesi, ci ricorda piuttosto Sparta o la prima Roma che le città e le nazioni dove l'arte poté sognare e sorridere.

Avremmo preferito che l'antologista illustrasse, in un'introduzione, i criteri della scelta riassumendo la storia letteraria del suo paese; soprattutto avremmo desiderato ch'egli non si tenesse così rigidamente alla distinzione fra prosa e versi, dandoci un'antologia poetica solo in quanto la poesia è regolarmente versificata e rimata. Fra la lirica e la prosa in Svizzera non c'è poi uno stacco simile, poniamo caso, a quello che c'è tra un canto dell'Ariosto e un capitolo del Machiavelli. Moralisti sono i suoi poeti ed entusiasti sono i suoi prosatori; e l'originalità di quelli come di questi è più nell'idea che nella parola e nell'immagine. Adottando una separazione tanto esteriore fra verso e prosa, il Faesi ha dovuto rinunciare a scrittori come Töpffer, Benjamin Constant, Madame de Staël; ha dovuto contentarsi di un sonettino di Amiel; preferire di Rousseau qualche poesiola malcerta alle ardenti pagine di Eloisa e di Emilio; ignorare di Chiesa i *Racconti puerili.*

Ma, pur così ristretta, l'Antologia è rivelatrice. Dalle sue pagine, ancora una volta, la Svizzera ci appare non come un'espressione geografica, un affare, una

ditta, ma come un'idea vitale e una persona storica, della quale è lecito sorridere (a proposito di cioccolata e di alberghi) solo finché la conversazione si tenga in tono scherzoso. Durante la guerra uno svizzero francese, Louis Dumur, poté decretare nelle *Deux Suisse* (Paris, Bossard, '17) il fallimento morale dell'idea svizzera. Dopo la guerra e la vittoria, un italiano, Filippo Burzio, così può invocare il nome di Ginevra (*Ginevra - Vita nuova,* Treves, 1920): « E tu stai sulle rive del lago, o Ginevra: donna di umanità, sacra allo spirito!... Gemma dell'Occidente, capitale delle Terre Alte, ove le stirpi incontransi in parità di diritti, ideal cerchio di pace sovra il Tetto d'Europa ».

Qui forse è anticipato il fervore; ma nella condanna del Dumur fu troppa la fretta. Finché la grande patria comune non sia un fatto, questa piccola patria comune, la Svizzera, ha la sua ragion d'essere; ed ha qualche cosa da dire la sua poesia ragionevole e consigliera, non sempre potentemente alata ma non mai decadente e viziata.

XXX.

ELVETISMO.

Un ginevrino, Henri de Ziegler, ha scritto il suo viaggio sentimentale, e l'ha intitolato *Nostalgia e Conquiste,* ripetendo a suo modo l'esperienza di tanti altri poeti. Dapprima — così vorremmo interpretare il titolo — ci si lusinga nel nuovo e nel lontano, e dalla casa nostra che pare angusta e buia si parte verso i miraggi; poi, ritornati in patria, la nostalgia del sogno giovanile dà un senso d'infinito alla finitezza delle cose che ci appartengono.

Lo Ziegler, più precisamente, ha dovuto e voluto, provando la sua anima nell'esilio e paragonando ai ricordi di viaggio la patria, rendersi conto di che cosa voglia dire essere ginevrino e svizzero: quesito interessante in ogni tempo, e appassionante dalla guerra in poi. Molti anni fa egli visse lungamente ad Halki, una delle Isole dei Principi nelle acque di Costantinopoli, ed errò, affettuoso e curioso, nel mondo mussulmano. Ora, reduce, scrive: «Ho perduto le Isole. Abito il mio paese. Gli uomini non vi sono sparsi per l'abbellimento del paesaggio. Gl'inverni sono molto lun-

ghi, le estati sono piovose. Dovunque c'è la guerra, la violenza, il dolore. La speranza è un miracolo, una fragile grazia».

Questo è il tema del libro. E i lettori di una nazione combattente non si stupiscano che la guerra sia così tragicamente sentita da uno svizzero, da un neutro; non sorridano con maligna ingenerosità, ricordando che in molte città della Svizzera sorsero monumenti in onore dei soldati caduti durante le mobilitazioni incruente per contagio di febbre spagnola. Se i vinti ci hanno rimesso territorio e prosperità e indipendenza, se i vincitori hanno qualche volta il respiro grosso sotto il peso di una difficile vittoria, questi neutri possono in buona fede ritenere che la guerra li minacciò, che il dopoguerra li minaccia più a fondo di ogni altro. La Germania è prostrata, e il germanesimo vive, insoffocabile. Ma l'elvetismo, sebbene la Svizzera sia sulle carte geografiche qual'era dieci anni fa e la sua moneta valga tanti franchi e tante lire, che cos'è? che cosa è destinato a divenire? Non la sua fortuna di una generazione o di un secolo è compromessa; ma la sua stessa ragion d'essere può sembrare che vacilli.

Da ciò l'inquietudine degli spiriti più degni che pensano entro quell'orbita ideale e statale; da ciò, durante la guerra, l'atteggiamento antitedesco dello svizzero-tedesco Spitteler, e dopo la guerra i caratteri di una nuova letteratura che metterebbe conto di seguire. Fino al luglio del '14 la piccolezza terrestre della Svizzera era compensata dalla sua grandiosità assiomatica. Pacifismo, democrazia, repubblica, amichevole

convivenza delle razze entro gli stessi confini, erano in pari tempo sopravvivenze di un poetico Medio Evo e autorevoli preannunci dell'avvenire. Si poteva credere, che la Svizzera fosse l'uovo dell'Europa futura. Durante la guerra si poté sperare che la vittoria dell'Intesa accelerasse il processo e che, pacificati i popoli nella libertà di tutti, l'intera Europa divenisse un avveramento della profezia elvetica.

Ma, se l'avvenire s'attuasse quale poi apparve, se veramente non vi fosse posto che per le nazioni e fra le nazioni non vi fosse che lotta disperata, che cosa rimarrebbe dell'elvetismo? Il pericolo peggiore, vien voglia di dire, non consiste nella sua materiale sparizione, nel suo assorbimento da parte delle potenti nazioni limitrofe. È quasi peggio, vien voglia di dire, che la Svizzera si anchilosi irrigidendosi come espressione geografica, come entità amministrativa, che abbia francobolli trilingui, banconote e impiegati, e sia vuota d'idee, che resti lì in mezzo al mondo, corpo esamine, e non cada soltanto perché nella folla delle nazioni che la pigia non c'è posto per cadere. Il pessimista a oltranza può temere che un giorno la Svizzera sia un ricordo, un cimelio dell'ente « Europa », quasi come San Marino è un fossile della specie storica che ebbe nome « Comune ».



Il libro dello Ziegler non è di politica, né di ragionamento, né di storia; non è racconto o romanzo. È una collana di paesaggi lirici. Percorriamo l'Oriente, l'Italia, il Canton Ticino, la Savoia, il Vallese, ci fermiamo con animo aspettante e perplesso a Ginevra. Ma ogni capitolo è ispirato dal sentimento, dalla preoccupazione che abbiamo formulata in quei termini storici e politici.

L'Oriente mussulmano è amato dalle letterature occidentali per le sue seduzioni pittoresche e pel mito della tolleranza che vi tempera i conflitti religiosi e nazionali. Si ricordi Goethe che, durante la catastrofe napoleonica, vi si rifugia fantasticamente costruendosi sull'orlo del deserto un paradiso di liberale intelligenza. E Lessing che, già prima, vedeva nell'Islam, nientemeno, il conciliatore di cristianesimo e giudaismo. Si ricordino gl' incantesimi levantini di Lamartine e di Loti. Senza quelle ambizioni e sublimità, senza queste svenevolezze, anche lo Ziegler ebbe la sua patria dell'anima tra il Bosforo e il mar di Palestina. «*Je ne sais quel léger sentiment d'impuissance naissait de mesurer du regard cet azur interdit à nos courses*». Così dice cantando a voce bassa in una prosa che trattiene la versificazione appena appena prigioniera. « Tutto il paesaggio somiglia a un volto illuminato e

placato da un grande amore rinunziante.... La terra è come una provincia del cielo.... La pace chiara bagna e carezza le parole che si dicono». Gli è rimasto nella memoria un pesco rosa che neanche nella notte si scolorava; e certe rose natanti sul mare di Chio. «Non si viaggerebbe settimane intere per contemplare un albero veramente nobile sotto il cielo che l'ha maturato?».

L'equilibrio dell'impero ottomano, dovunque ammirabile, gli parve addirittura prodigioso a Gerusalemme, ove non c'era fede né superstizione né passione che non stesse quasi placata accanto alla sua avversaria. Anch'egli fu «mussulmano per una settimana». Che è un modo d'essere arcade, ed egli stesso lo sa. «Quanto a me, non avevo ogni giorno nulla da fare e il più gran da fare, che è di sognare nell'accordo delle cose fraterne. *Une Arcadie un peu mystique, c'était cela. Vivre en Dieu, ce fut mon sort et je n'y pense qu'aujourd'hui*».

Poi l'Occidente lo chiama alle realtà, alle «conquiste». Il trapasso è dato dall'Italia, in un capitoletto preciso come un rondò e come un'acquaforte, da cui l'aspetto di Brindisi balza bellamente rivelato. «Avvenne che nella maggior freschezza dell'ombra la costa di Puglia sorgesse dal mare. Questo paesaggio era sommario e grande. C'era una linea magra di verdura fra il pallore stupito del cielo e la gran calma dell'acqua. La brezza veniva di terra e ne recava, per salutarci, l'odore: odore fresco e vegetale, di giardini profondi e di campi irrigui». Ma i paesaggi di quello

che, da chi ha ancora negli occhi il barbaglio del Levante, potrebbe chiamarsi Medio Settentrione, gli sono ancora più intimi e cari: Ferrara nella sua triste piana, la « modesta Italia alpina, onesto ed amabile paese », e le nevi e i fiumi della sua terra natale, e il cielo del Giura che « si stende su questa immensità dolce e tormentata senza abbracciarla », e la valle pensierosa dell'Ain e la luce vaporante di Savoia.

Tutto il libro è di questa fattura; ed è singolare che una serie di vedute ove non compaiono né personaggi né fatti attragga e non stanchi l'attenzione del lettore. Il segreto è nella costante presenza del poeta, e della sua sobria malinconia. Capitolo per capitolo siamo condotti da un filo narrativo nascosto ma forte, e la raccolta di liriche rispecchia il romanzo di un uomo, di una classe intellettuale, che non sa precisamente se appartenga al passato o all'avvenire, che non conosce più il terreno su cui cammina. L'Islam, l'Oriente, è un'Arcadia, un sogno. Ma l'Occidente, dal quale senza un futile dilettantismo non possiamo staccarci, è un *ubi consistamus?* Si segue con amicizia questo viaggiatore, un po' trasognato, un po' costernato, che ha la disgrazia di aver troppe patrie e d'averne troppo poca. Egli ama a pari titolo (oh tempi, che sembrano così remoti, delle doppie patrie, delle patrie elettive!) la Savoia, il Vallese e l'Italia; e dell'Italia dice, con un'ingenuità di cui dobbiamo sapergli grado: « *Souffrez-vous sans impatience et sans chagrin qu'on critique devant vous l'Italie?* »; ma, nonostante l'amore, non

è italiano; non è francese, nonostante la lingua che preziosamente scrive; e l'essere svizzero non gli basta.

Gli basterebbe, con orgoglio; purché essere svizzero significasse non solo essere figlio di quella terra, di quella città, ma figlio di quell'idea, e che fosse un'idea grande e vitale almeno com'era prima del '14. Poiché, che cosa significhi essere svizzero in senso ristretto tutti sappiamo; ma tutti sappiamo ugualmente che cosa voglia dire in senso superiore e ideale, nel senso di Haller e di Rousseau, di Klopstock e di Schiller. Elvetismo è, vuol essere, sinonimo di europeismo, di universalità. E questi concetti e sentimenti sono oggi, secondo come ognuno la pensa, in liquidazione finale o in momentaneo travaglio, e in vigilia di travagliosa vittoria. Ginevra, la Ginevra di Ziegler, era già capitale della Croce Rossa; ma vennero i gas asfissianti. È ora capitale della Società delle Nazioni: con qual destino? Perciò Ziegler l'ama e la dimentica, la esalta e la sminuisce; reduce, esita quasi a riconoscerla; dubita insomma, con tenerezza e con gelosia, della sua propria patria; finché si riconcilia, come sempre gli accade, con una visione paesistica che brilla augurale: «*ces réussites de beau temps, ces tendres fêtes d'azur...*».



Egli sospetta forse di essere desolatamente ironico, quando a guerra finita scrive: « *L'Europe était perdue et la Suisse restait* ». Se l'Europa fosse perduta non resterebbe la Svizzera; che era una quintessenza d'Europa.

E certo ascolta la sua propria voce quando, lodando le perfezioni savoiarde, dice: « Ci vuole misura nella virtù. Bisogna essere giovani e restare fioriti di dubbio leggero.... La grazia e la gaiezza sono grandi perfezioni. Non c'è vita bella senza abbandono e senza volute ». Parole antiche, che ricordano i più beati estetismi del secolo scorso.

Appunto: modernissimo nella forma, lo Ziegler è tutto volto al passato, nostalgico nella sostanza. « Qualche cosa in me, d'antico e d'immutabile, ama questi giardini di settembre come un paesaggio nativo ». Libri come il suo sono sforzi di memoria con cui l'epoca nostra rievoca l'ieri e chiede se sia in qualche modo trasferibile nel domani.

XXXI.

ADELE KAMM, LA SANTA LAICA.

La società moderna cerca i suoi santi. Talvolta li immagina, li costruisce profeticamente, come avviene nei romanzi del Fogazzaro; talaltra elabora recenti dati storici, come si vede, per esempio, nella biografia che di *Adèle Kamm* ha scritta Paul Seippel (Lausanne, Librairie Payot). Il grossolano realismo può sorridere a suo piacimento di questa pia alchimia che fabbrica nell'ampolla il santo *homunculus*. Certo, ogni aspirazione messianica è suscettibile di ridicolo, anche quella del profeta Daniele, anche quella di Dante che aspettava il suo imperatore e il suo veltro. Tutto sta ad essere sazi e contenti, a credere fermamente che ogni cosa va bene nel migliore dei mondi, a non vedere il turbamento, la sregolatezza sentimentale, il disordine morale donde proviene questa curiosa invocazione al santo moderno o al santo futuro, alla personalità cioè che possa divenire esemplare e consolatrice.

Si riassumono facilmente le notizie della vita di Adele Kamm. Nacque a Losanna, il 1.º ottobre del

1855, da una famiglia di gente robusta ed operosa, di soldati intrepidi e di fortunati albergatori; morì il 14 marzo del 1911, a Grange-Canal presso Ginevra. E la storia dei suoi brevi anni si dice tutta con le due parole romane: patì fortemente. I primi sintomi della turbercolosi si dichiararono verso i diciassette anni; d'allora in poi la malattia progredì senza tregua, e non già nelle gentili forme che la letteratura e la musica sentimentali hanno celebrate nella signora delle camelie. Guasta nei polmoni, nel cuore, nelle ossa, fu presto condannata all'immobilità. Sentiva incessanti dolori alla nuca, e non poteva più sopportare il peso della testa. Le riusciva difficile ingoiare il cibo, e uno specialista, avendola esaminata, scoperse che una vertebra malata faceva protuberanza all'interno. Divenne necessaria la ricerca di un mezzo per sorreggerle la testa, e così le fecero un apparecchio di celluloide che le calzava esattamente il collo e le spalle. Molte volte i medici le previdero imminente la morte; ella resistette al male, prolungando la vita con una pertinacia che gli uomini di scienza giudicarono sorprendente.

Esempi di tolleranza coraggiosa della sventura non mancano quotidianamente intorno a noi, e non sarebbe lecito trarre conclusioni dai casi, pur sempre eccezionali, di malati che si sottraggono alla sofferenza col suicidio. Ciò non pertanto l'esempio di Adele Kamm è singolare, per l'enorme distacco ch'essa metteva fra la sua sciagurata vita fisica e la sua luminosa vita spirituale. Fino agli ultimi momenti fu attiva, in-

traprendente, sorridente, serena. Il volume del Seippel è preceduto da una fotografia, che la rappresenta quale era già nell'ultimo stadio della sua rovina; ma a guardarla si direbbe che sia convalescente di un breve male: tanto è lo splendore di letizia che dagli occhi bruni s'irraggia sul viso piacevolmente irregolare e animato da un'ingenua grazia popolaresca. Scriveva lunghe lettere, riceveva amici ed amiche alle quali era tenerissima, narrava storielle come quella del topo che in casa sua rosicchiò il sostegno di un'ampia pittura e facendola precipitare mise il salotto a soqquadro, fondava società di malati, pubblicava un opuscolo intitolato *Joyeux dans la souffrance,* inviava messaggi agli incurabili e ai carcerati, dirigeva un'opera pia per la cura d'aria ai malati poveri. E tutto questo faceva senza smorfie e senza esibizioni; raro si lamentava, e solo quando la crisi era superata e per narrare di averla felicemente superata; di solito parlava di sé e della sua condizione con tono lievemente soddisfatto e con gioia di vivere. Vivere e morire, essa diceva, sono per me una medesima gioia. E giunse fino a scrivere le seguenti parole, che possono dispensarci da ogni altra citazione: « la mia vita è stata la più felice fra tutte quelle ch'io conosco, e non vorrei mutare la mia sorte, ché sono stata troppo benedetta ».



Qual'è la forza che l'ha resa capace di tanto? Poiché, senza dubbio, assistere senza gemiti e senza disperazione allo sfacelo del proprio corpo e affermare le ragioni della vita in un placido, diuturno colloquio con la morte che siede al capezzale è l'apice della santità.

Chiederemo, in altri termini: è possibile una simile esperienza religiosa senza una fede assoluta nell'al di là? Che con la fede questa esperienza sia possibile v'è un intero martirologio a mostrarlo, e in ogni scrittore sacro si trovano affermazioni del genere di quella che ad aperta di libro si legge nell'epistolario di Santa Caterina: l'anima illuminata dalla fede « subito è fatta paziente, che di neuna cosa si turba: ma rimane contenta di ciò che gli è permesso dalla divina bontà, portando con vera e santa pazienza, infirmità, privazione di ricchezze, di stato, di parenti e di amici ». Ma per la maggior parte degli uomini moderni tali parole consolatrici hanno scarsa persuasione. Si sa bene che non è difficile muovere le montagne con la fede; è difficile avere la fede che le muova.

Ora il libro del Seippel ha, oltre tutto, uno scopo di propaganda: esso è una vita di santa non troppo

diversa, nelle intenzioni ispiratrici, da quelle del Cavalca o di ogni altro pio agiografo. Vuole dare un consiglio, proporre un ideale etico, tali l'uno e l'altro che un gran numero di uomini d'oggi possa capirli. E però egli insiste infaticabilmente sulla libertà e modernità dell'anima di Adele Kamm; la proclama, sì, una santa, ma una santa protestante; e vorrebbe forse aggiungere: una santa immanentista, attivista. Una santa atea? Il Seippel non giunge fino a questo. Ma certo nella società di malati ch'essa fondò erano ammessi soci di tutte le confessioni, ed anche liberi pensatori ed atei; e s'oppose con ostinata energia a intrusioni di proselitismo; e negli ultimi anni fece dichiarazioni di un cristianesimo così liberale che v'è dentro posto per tutti. « Più avanzo — scrisse una volta — e più m'accorgo che le religioni sono tutte imperfette e che la più umile ha il suo valore come la più progredita. Vedo che esiste una sola religione, quella istituita dal Cristo quando disse: amerai Dio con tutta l'anima tua e il tuo prossimo come te stesso. Atei, cattolici, protestanti di ogni setta, fanno tutt'uno per me. Noi siamo tutti fratelli, tutti deboli, tutti peccatori. Cristo è morto per tutti ».

Ma questa larga tolleranza non esclude che Adele Kamm abbia avuto convinzioni più precise e più minuziose e non esclude nemmeno che tanta indulgenza nasconda, con ingenua abilità, una forma speciale di proselitismo. Il biografo trascura questa parte del suo cómpito, pur offrendoci coscienziosamente elementi che ci permettono di giungere a conclusioni per conto

nostro. Intanto, la sua eroina ha fermamente creduto nella dottrina del peccato originale. L'umanità costituisce una sola famiglia, solidale nel male e nel bene, traviata dal primo peccato, costretta alla sofferenza, sorretta dalla convinzione che nel patimento è l'espiazione, la redenzione, la salvezza. Ha anche creduto nella vittoria finale del bene sul male, « che ci è garantita dal Nuovo Testamento e dalle aspirazioni del nostro essere morale », e alla quale collaborano tutti i credenti, e in special modo quelli che, imitando il Cristo, assumono su di sé innocenti il grave fardello della colpa e dell'espiazione. Questa è la credenza che le fa tollerare lietamente la malattia, anzi le persuade pascalianamente essere la malattia una condizione privilegiata. Non dubita che il diavolo debba un giorno essere cacciato dal mondo; e spera fermamente nella vita eterna. Pochi mesi prima di morire scriveva a un'amica dandole convegno colà « dove non ci sono più dolori né c'è più separazione ».

Implicita ed esplicita, in queste poche affermazioni è tutta una teologia, davanti alla quale perdono ogni importanza le linee accessorie del carattere di Adele Kamm, che non mormorava preghiere, che non cadeva in estasi, che regolava la sua attività secondo il ritmo e i modi della vita moderna.

Viveva in una stanza tutta color di rosa, sorrideva, celiava, discorreva anche delle cose d'ogni giorno, e delle mode, e dei giochi. Ma in fondo all'oscurità del suo patimento era la certezza del glorioso domani.

Perciò il libro che la narra somiglia alla fotografia

che la rappresenta, ove il viso risplende, mentre il misero corpo tormentato è avviluppato di scialli morbidi, di merletti, di biancheria fine. Vediamo la serenità della sua fede, non l'atrocità del suo dolore. Del quale essa parla poco, e lo nasconde, o lo traduce in gioia. Né diversamente si comporta il biografo.

Ma questa esperienza eroica, questa fra grandiosa e puerile caparbietà nel dissimulare sotto veli rosei l'invincibile realtà del dolore e nel modulare secondo un ritmo festoso il battito della carne straziata, non ha nulla di fatalistico e di stoico. La nuova Santa non è un'eroina di stampo classico, e non ci suggerisce speranze diverse da quelle che quasi due millenni hanno chiamate coi nomi di fede e di grazia. Agli atei e agli «spiriti forti» essa non ha nulla da dire; e la sua liberale tolleranza verso tutte le confessioni cristiane non la fa la santa di tutta l'umanità come vorrebbe il Seippel, tranne che umano e cristiano non siano due parole per dire la medesima cosa.

XXXII.

IL NIPOTE DI RENAN.

Il 22 agosto del 1914, alla crudele battaglia di Saint Vincent Rossignol in Belgio, perì un ufficiale francese di artiglieria che recava un nome stranamente composito, Ernest Psichari: Psichari dal suo padre greco, Ernesto in memoria del nonno materno, Renan. Inviato per trattenere le forze tedesche durante un difficile movimento di truppe francesi, il bel reggimento resistette per tredici ore a un fuoco spaventevole Verso le sei del pomeriggio, quando già il combattimento volgeva al termine, Ernesto Psichari prese, d'accordo col capitano, l'iniziativa di portare avanti la sua batteria per soccorrere la fanteria che si faceva ammazzare nel villaggio. Così facendo egli andava incontro a morte quasi certa e infatti poco dopo un proiettile lo colpì alla tempia. Il cadavere fu trovato con un rosario in mano.

Le pagine altamente enfatiche che a questo giovane — era nato nel 1883 — aveva dedicate pochi anni innanzi Carlo Péguy (destinato anch'egli a morire in battaglia, alla Marna) chiudendo con una vasta perorazione il libro su Victor Hugo, l'eredità intellettuale e raffinatamente esotica ch'egli rappresentava

con una mistura di sangue in cui pareva realizzarsi la renaniana preghiera sul Partenone, la fama letteraria che s'era acquistata per suo proprio merito con alcune attraenti narrazioni di vita militare, il puro splendore della sua vita di soldato coloniale in Marocco, la bellezza del suo sacrificio, sarebbero cause più che bastevoli a spiegare il persistere e l'estendersi della sua fama dopo morte. Ma su tutte sovrasta la sua conversione al cattolicesimo, precedente di parecchi mesi lo scoppio della guerra. Questo nipote di Renan che chiude l'ultimo capitolo del suo ultimo libro col Paternoster e l'ultima ora della sua ultima giornata col rosario è divenuto un simbolo della rinnovazione mistica della Francia, un'immagine prediletta a tutti quelli che videro svolgersi la guerra di liberazione sotto la protezione di Genoveffa e di Giovanna d'Arco. Già nel 1910 Carlo Péguy lo metteva in contrasto con la sua tradizione familiare: « voi che in una casta laica avete riintrodotto la gloria antica, la prima gloria, la gloria della guerra.... voi che, occorrendo, manterreste la coltura per mezzo della forza.... » E aggiungeva, rivolgendosi all'esploratore di terre islamiche: « La Francia è una *grande* potenza mussulmana, in Affrica. Quale grande potenza sarebbe, assolutamente, se fosse, oltre a ciò, nel mondo, in qualche misura, una potenza cristiana! » Erano già pronti gli elementi d'immaginazione e di fatto che dovevano fare apparire Ernesto Psichari come un espiatore per l'apostasia di Ernesto Renan, come un intercessore a Dio per la Francia

libera pensatrice. È di quelli che la Francia cattolica ha già per suo conto beatificati.

Vorrei che i suoi libri fossero letti in Italia, non tanto per la loro qualità letteraria che è nobile senza raggiungere il sublime, quanto per il loro contenuto di esperienza interna, la quale è un prototipo di casi di coscienza numerosi anche fra noi, sebbene le crisi morali in Italia siano più guardinghe, più segrete, meno apertamente analizzate ed espresse. V'erano giovani di origini e di vita analoghe a quelle di Psichari, che partirono per gli Altipiani o per l'Isonzo dopo essersi confessati e comunicati e morirono col rosario e col crocifisso senza che di questo loro passaggio fossero informati altri che i familiari; non per ipocrisia e per vergogna mondana, ma per quella gelosa riservatezza che è propria talvolta della religione e del sentimento in Italia: ove si riscontrano, accanto agli eccessi della retorica, le intransigenze e i silenzi del più chiuso pudore.

Il primo, in ordine di tempo, dei libri di Psichari è *Terres de soleil et de sommeil.* Schizzi affricani, pannelli di color locale, spirali di sogno in paesi di silenzio e di nostalgia. Involontariamente vien fatto di ripensare a Pierre Loti o ad un qualunque altro viaggiatore estetico ; v'è lo stile letterario e morale del bravo ufficiale transoceanico, del colto e curioso ufficiale di marina in tempo di pace. Ma v'è, oltre a questo, un'agitazione più profonda, una vibrazione d'inquietudine metafisica, un pallore febbrile che ci riconduce direttamente a Renan. Psichari è ancora il

nipote di Renan, per la curiosità e per la delusione. « Nulla esiste, se non il minuto alato il cui passaggio ci lascia, con un po' di noncuranza storica, un infinito di angoscia ». Un amico gli scrive dando voce alla speranza che da quelle solitudini egli possa ritornare credente in Dio. « Ahimè, no » risponde « quest'Affrica non è la patria di Dio. Quest'Affrica è la patria trionfale dell'individuo. Chiese, dubbi, credenze, fantasmi lontani della città, come amarvi, quando si è penetrati in questi portici di chiarezza? » Adolescente dal cuore malato, si svaga nel miraggio del deserto, della boscaglia, del mare in bonaccia, come un buon lettore di Chateaubriand. Ma in quello scenario altra volta idillico suona ora una musica più acre: la musica di Wagner e di Nietzsche. Psichari è nietzschiano. Presso i selvaggi cerca lezioni non d'innocenza ma di forza, non di carità ma di napoleonismo. E la guerra è per lui « l'impiego più normale e più nobile di quelle risorse infinite di energia, di quei formidabili ettowatt di energia che circolano in noi incessantemente.... Noi francesi amiamo la guerra e segretamente la desideriamo. Noi abbiamo sempre fatto la guerra. Non per conquistare una provincia. Non per sterminare una nazione.... Queste cause erano secondarie e avventizie. In verità noi facevamo la guerra per fare la guerra. Senza nessun'altra idea. Per amore dell'arte ». La guerra, con un radicale estetismo, è considerata come un'arte bella.

Se per conversione s'intende un rovesciamento dei valori, Psichari non si convertì mai. Esteta, intellet-

tuale, renaniano con una buona dose di Nietzsche, rimase nel secondo e nel terzo dei suoi libri. Adoratore di Pascal, che consigliava *abêtissez-vous,* non smise però mai di venerare l'intelligenza che in una inchiesta del 1913 sugli stati d'animo della giovinezza chiamava «il più fine fiore di Francia». «Checché noi facciamo», diceva, «noi metteremo sempre l'intelligenza in cima a ogni cosa. Può essere che la purità di cuore valga di più. Ma un francese crederà sempre che il peccato sia meno sgradito a Dio della stupidità». È difficile trovare qui un'espiazione per l'intellettualismo di Renan. È difficile trovare altrove Psichari in aperta polemica col suo avo. Appunto perciò è estremamente affascinante vedere come per l'ampia e ben lastricata via dell'intelligenza e dell'arte egli sia arrivato («tornato» non sarebbe la parola giusta) a Dio. Non è entrato in paradiso per la porta stretta.

Di questa via possono additarsi le tappe. *L'Appel des armes* è il libro della vocazione militare. Il paesaggio e il vagabondaggio sono ormai accessorii. È un libro d'educazione. Il capitano Naugès modella a sua immagine e somiglianza un giovinetto ch'era cresciuto in una famiglia umanitaria e borghese e ne fa un guerriero affricano, un eletto della gloria delle armi. Anche qui l'insegnamento dottrinario è in buona parte nietzschiano e tedesco. «Credetemi, rispondeva Naugès nel mentre richiamava il suo *setter,* la forza è sempre dalla parte del diritto». «Ho pensato alla guerra, alla guerra che purificherà, alla guerra che sarà santa, che sarà dolce ai nostri cuori malati».

E, in un altro punto ancora più significativo: «il grande, il vero fascino della guerra è la curiosità». Sono sempre i romantici cuori malati bisognosi d'avventura. Ma la società moderna non consente l'avventura individuale. Di qui l'adesione alla vita militare, ove è la società medesima che promette e permette l'avventura. Se non che, da questo momento in poi l'avventurosità perde ogni carattere d'arbitrarietà e di scelta volontaria; diventa una regola, un dovere, una sottomissione. Allora fra i libri del soldato assume un posto d'onore *Servitude et Grandeur militaires* di Alfred de Vigny; gli elementi di sacrificio e di abnegazione che sono connessi al mestiere emergono in piena luce; l'avventura tende non meno che all'orgia della vittoria alla santità della morte; la scelta si trasfigura in vocazione; la cosa insomma, pur rimanendo immutata nell'origine, muta violentemente di colore. È questo il punto in cui nel sentimento militare s'innesta il sentimento religioso.

Nell'*Appel des armes* vi sono già accenni alla somiglianza fra la vocazione del soldato e quella del credente. V'è una preghiera del soldato novizio, dove in simulata ingenuità sono commisti gli elementi profani che già conosciamo con elementi della fede che germina. «O mio Dio, datemi il coraggio e il valore, e datemi la grazia, l'eleganza serena del mio capitano, quando appare a cavallo nella corte del quartiere.... Inviatemi nei paesi lontani degli Infedeli, su campi di battaglia soleggiati, e datemi allora la tranquilla bravura dei vecchi soldati. Fate ch'io sia forte e uc-

cida molti nemici, e vada poi pei deserti, sui cammelli, nel perenne scintillio della luce... ». Dio è supposto e cercato, come l'*x* di una equazione. Nel *Voyage du Centurion* il problema è risolto, Dio è trovato. È trovato per analogia. Se il romantico avventuroso, per giustificare la sua sete d'avventura, ha avuto bisogno di adottare l'ordine e la disciplina militare, come farà poi a giustificare quest'ordine e questa disciplina? può considerare l'autorità militare come un che d'isolato, e perciò d'illogico e di riprovevole, nel mondo del capriccio, dell'autonomia individuale, del libero pensiero? come un cristallo nel caos? Il dilemma è esposto seccamente. « Massenzio arriva al punto in cui gli espedienti appaiono miserabili, in cui bisogna scegliere. O respingerà l'autorità e il fondamento dell'autorità che è l'esercito, o accetterà tutta l'autorità, l'umana e la divina. Uomo di fedeltà, non resterà fuori della fedeltà. Nel sistema dell'ordine c'è il prete e c'è il soldato. Nel sistema del disordine non c'è più né prete né soldato. Egli sceglierà dunque l'uno o l'altro ordine. Ma tutto è legato nel sistema dell'ordine ». Egli, il soldato, serve la Francia; ma la sostanza storica della Francia è cristiana. « Come la Francia non può rifiutare la croce di Gesù Cristo, così l'esercito non può rifiutare la Francia. E il prete non può rinnegare il soldato, come il soldato non può rinnegare il prete. E il centurione riconosce Cristo sull'albero della Croce, come Cristo riconosce il centurione ».

È una dimostrazione dell'esistenza di Dio cui né

Sant'Anselmo né altro teologo aveva mai pensato. È Dio dedotto dal Regolamento di disciplina militare, dedotto a sua volta da un inquieto lirismo romanticheggiante, in cui v'era del Rousseau, del Bernardin de Saint-Pierre, dello Chateaubriand, ma sopra tutto del Nietzsche. Il centurione di Psichari è Zarathustra che finisce per dire il *Paternoster* nel deserto. Lo declama, veramente, più che non lo dica. C'è ancora più volontà di credere che fede, più eloquenza che pietà, e lo stesso protagonista si lamenta ripetutamente di non avere la grazia. Ma non c'è una sola via di Damasco. A Saint Vincent Rossignol Ernesto Psichari ha raggiunto la meta.



I Tedeschi non avrebbero mai pensato che da Nietzsche si potesse giungere, senza appariscenti errori logici, a Giovanna d'Arco. È fra le innumerevoli cose cui non pensarono alla vigilia della guerra. Questo si riferisce al passato.

Ma che cosa potrà nascere da queste strane conversioni deduttive e razionali, di cui quella di Psichari è un esemplare, da queste adozioni volontarie e intellettuali (tanto quanto fu volontaria e intellettuale l'apostasia di Renan) della legge cattolica cercata per il bisogno generico di una legge suprema? che cosa sarebbe il cattolicesimo di domani se fosse restaurato per un imperativo pratico e razionale?

Questo si riferisce all'avvenire, ed è più difficile a dirsi.

XXXIII.

MEMORIE D'UNA RELIGIONE SCONOSCIUTA. TOWIANSKI E L'ITALIA.

Fra le strane e, in apparenza, efimere agitazioni religiose del secolo scorso si può dire che per certi rispetti la più singolare rimanga quella che prese nome da un esule polacco, Andrea Towianski. Fin verso i quarant'anni egli — proprietario, magistrato, maestro e guida spirituale dei suoi contadini, fuoruscito politico — è presso che ignoto oltre una cerchia di intimi conoscenti ed adepti, e si prepara nella solitudine alla predicazione; il 30 luglio 1841 Andrea Towianski entra improvvisamente nella sfera di luce della storia. L'avvenimento da cui s'inizia l'êra della nuova religione è stato numerose volte narrato dai conoscitori delle letterature slave: un altro esule polacco, il grande poeta Adamo Mickiewicz, viveva allora a Parigi con l'animo diviso fra l'entusiasmo combattivo per la causa della patria e la disperazione per l'inguaribile follia della moglie. Quella mattina egli ricevette la visita dell'ignoto: un uomo di potente maturità, con la dura fronte coronata di capelli grigi, con gli

occhi cupi turchini, accesi da una luce dolce e penetrante. Towianski affermò d'essere lo strumento di Dio per la salvezza della Polonia e del genere umano; promise intanto di guarire la moglie del poeta. Il giorno dopo, contro la volontà di tutti i medici, Mickiewicz accompagnò Towianski al manicomio. In presenza di parecchi testimoni, il profeta prese la donna per la mano, e le susurrò nell'orecchio alcune parole impercettibili agli altri. Essa cadde sulle ginocchia, e guarì. « Vi sono grandi e sante cose » scrisse più tardi alla sorella « di cui senza il timore di Dio non è nemmeno lecito parlare ».

Da quel giorno Mickievicz e i suoi amici videro in Towianski un nuovo Messia. La dottrina ch'egli insegnava ai polacchi era ardua e solenne: comprimessero ogni odio e rancore contro il russo oppressore, praticassero verso di lui la massima evangelica dell'amore che è dovuto al nemico, si alzassero a un'ideale vita cristiana, realizzando la nuova profezia secondo la quale Iddio si manifesterà agli uomini per mezzo del popolo eletto, il popolo polacco. Molta energia d'immediata azione politica andò in questo modo perduta; le facoltà artistiche di Mickievicz, già da alcuni anni minacciate dalla nuvola mistica, finirono per oscurarsi interamente. È facile ricordare che un simile destino ruppe l'energia creatrice di Gogol e di Tolstoi e concludere con le solite generalità sull'anima slava; meno spontaneo, ma tuttavia illuminante, soccorre il ricordo dell'influenza moderatrice ch'ebbe la fede cristiana sugli ardori patriottici di un Pellico o

di un Manzoni e dei complicati scrupoli estetico-morali che, appena giunto al capolavoro, soffocarono il genio che aveva creato Ermengarda e l'Innominato. Come allora non furono molti in Italia capaci di distinguere fra umiltà e bacchettoneria, fra santità e fiacchezza, così non mancò chi vedesse in Towianski uno strumento dello Zar anziché di Dio e ritenesse lui colpevole della schiavitù polacca e della desolata fine di Michiewicz. Vane querele: il tempo, che insegna come non si possa attribuire alle *Mie prigioni* la responsabilità della catastrofe di Novara né all'ebreo errante quella della distruzione di Gerusalemme, ne ha spento il clamore. Ma ancora ci romba nell'orecchio la voce di Mickiewicz, che il 19 di marzo del 1844 dedicava la sua lezione, nel Collegio di Francia, alla figura e all'opera di Andrea Towianski, e concludeva chiedendo a quelli fra gli ascoltatori polacchi e francesi che conoscevano la nuova rivelazione: «che essi mi rispondano come uomini viventi, che essi mi rispondano: esiste essa, sì o no? Quelli tra i polacchi e tra i francesi che l'hanno vista incarnata, che hanno visto e che hanno riconosciuto che il loro Maestro esiste, mi rispondano: sì o no!» E, alla fine di una lezione universitaria che somigliava stranamente a un rito occulto o a una solenne congiura romantica, gli uditori si levarono in piedi, e gridarono: Sì.

— Questo, al nome di Cristo e di Maria,
Ordino e voglio che nel popol sia. —
A man levata il popol dicea, Sì.

Qual'era dunque la forza misteriosa che suscitava un fremito così sublime in quegli «uomini viventi?» Misteriosa, perché poco di poi la grossa pubblicità tornò ad ignorare Towianski. Ancora una volta, nel '48, fu implicato senza colpa in torbidi politici; poi, così rapidamente come v'era entrato, uscì dalla sfera di luce della storia. Si ridusse in Svizzera, e a Zurigo, nel 1878, quasi ottuagenario, morì di una morte placida e solenne che ai discepoli parve esemplare e ispiratrice come la sua vita. Morì dimenticato dalla folla. Ma frattanto s'era formata intorno a lui una piccola scuola, ove gl'italiani erano quasi prevalenti. Un esule, l'avvocato G. B. Scovazzi, condannato a morte come rivoluzionario nel 1833, fu primo a conoscerlo, nella chiesa cattolica di Losanna; ne recò notizie in Italia, nel '48; e, infiammando alcune anime fraterne, si fece missionario della nuova parola fra noi. Cosicché italiana, più che polacca, fu la patria ideale di Andrea Towianski nel secondo periodo della sua vita, e all'Italia fu affidata la sua sopravvivenza; segnatamente a una città, Torino; e ad un uomo, Tancredi Canonico. Il quale visse fino al 1908, noto a tutti come giurista, magistrato, senatore, uomo politico, venerato da una piccola confraternita quasi come l'evangelista e il continuatore di colui che aveva annunziato un nuovo patto fra Dio e gli uomini. Dell'uomo che signoreggiava il suo cuore e la sua mente egli parlò e fece parlare alle autorità maggiori del suo tempo; ne perorò la causa davanti a Pio IX, ne difese la sospetta ortodossia davanti all'arcivescovo di To-

rino, ne comunicò la dottrina ai re d'Italia, a Rattazzi, a Cavour. Il papa tacque. Cavour rispose: « Ah, è quel polacco che sta in Isvizzera? Ho sentito parlare di lui; ma non ho seguitato questo filo. *Veniamo dunque al concreto:* che cosa fa quest'uomo? » E, avendo lo Scovazzi ricordato le lezioni di Mickiewicz, Cavour soggiunse che le aveva frequentate per qualche tempo a Parigi, « ma non mi parevano abbastanza chiare ».

Sia ciò da spiegarsi col carattere particolare dell'insegnamento towianista o con quella scrupolosa esitazione che paralizza ogni tentativo di movimento religioso italiano dal cinquecento in poi, fatto è che questa propaganda rimase riservatissima e quasi segreta. Nel 1866 il Canonico poté ancor sentire l'impulso necessario per discorrere di Towianski davanti al pubblico di una conferenza; poi si isolò fra gli amici, tutto dedito alla vana speranza che il rinnovamento potesse iniziarsi dall'alto, dal soglio o dal trono. Soccorso da pochi, diè opera alla stampa degli scritti del Maestro, nella lingua originale, alla redazione di una voluminosa biografia, alla collezione di « testimonianze » in favore di lui, alla comunicazione, orale o poligrafata o manoscritta, delle sue dottrine essenziali. Ma questo fervore, che non cessò se non con la vita, parve aver ripugnanza di manifestarsi in piena luce; e i libri del Canonico, stampati dalla tipografia del Senato, non furono mai messi in commercio e nemmeno recano sulla copertina il nome dell'autore.

Perciò è quasi sorprendente che un altro towianista

torinese, l'avvocato Attilio Begey, non dico abbia cercato la pubblicità, ma almeno non abbia evitato, con studio così pertinace, perfin di sfiorarla. Nel 1900 narrò sull'*Emporium* l'incontro di Towianski con Mickiewicz, più tardi pubblicò una scelta di *Frammenti;* morto il Canonico, discorse brevemente alla Biblioteca Filosofica di Firenze dei suoi rapporti col profeta. Poi, nell'universale indifferenza, osarono timidi apparire in qualche vetrina due piccoli libri: Attille Begey, *André Towianski et Israël* — André Towianski, *Fragments,* deuxième édition française revue (Roma, editore Romagna, 1912 e 1913): due di quei libri, la cui sorte non sembra affidata all'editore, al libraio, al giornale, ma a qualche errante curiosità, mossa forse da predestinate affinità elettive.



Il lettore profano non cercherà tanto, nel primo di questi libretti, la narrazione documentata dei rapporti di Towianski con un ebreo convertito, il dottor Ram, e lo svolgimento delle opinioni del maestro intorno all'empietà dell'antisemitismo e alla missione del popolo d' Israele nel mondo, quanto le pagine d'introduzione e quelle di chiusa in cui sono raccolte alcune tra le massime essenziali del towianismo. Potrà invece leggere tutto il libro dei *Frammenti* ov'è adunata la dottrina morale del Towianski ed è lasciato da parte quel suo sistema teologico, che agli estranei

può facilmente apparire confuso e arbitrario, e quel suo culto dell'anima di Napoleone Buonaparte che potrebbe anche venir tacciato d'incomprensibilità e di stravaganza.

Cosicché tutto il libro, di cui vorrei consigliare la lettura a quei molti che hanno oggi avidità di profonde esperienze spirituali, è dominato dalle idee fondamentali del Towianski. Idee che sono semplici e poche: forse due, se si riflette un poco sull'apparente molteplicità dei suoi insegnamenti. La prima è che il cristianesimo, ben lungi dall'essere in via di esaurimento, si avvicina solo ora a una sua piena realizzazione; che, mentre per diciotto secoli ha dominato piuttosto il nome che la sostanza di questa religione, solo nel secolo decimonono albeggia, per dirla con parole dello stesso Towianski, «l'epoca superiore del cristianesimo». La seconda è questa: che il nuovo slancio del cristianesimo non sarà contrassegnato da una qualche nuova eresia e nemmeno da una qualche riforma dogmatica o disciplinare, ma da una *pratica di vita* che includa in sé cattolicesimo e protestantesimo; da una energica, intensa, insonne pratica di vita, che al posto della rinunzia metta l'azione e nell'azione quotidiana realizzi l'essenza del cristianesimo, strappandola all'infinito e all'oltretomba per diffonderla in una rinnovata coscienza umana, perpetuamente desta, vigile, pronta. In altre parole, parole nostre, il Towianski tentava una conciliazione fra la trascendenza e l'immanenza, fra il cristianesimo e quella moderna fede nell'attività, nello sforzo, nella

vita terrestre, che pareva da esso repugnare senza scampo. O forse meglio: sentiva, sia pure confusamente, che l'ateo moderno è un cristiano travestito, che il tragico sacrificio, cui l'eroe moderno dell'attività senza riposo e dell'energia senza premio sottopone il suo spirito e il suo corpo, è pure una manifestazione del lievito immortale che il cristianesimo gettò nell'anima umana. E forse appunto per questo esaltava in Napoleone, malgrado i suoi traviamenti, l'uomo più grande venuto al mondo dopo Cristo.

Naturalmente, è facile negare a questi pensieri un'assoluta originalità intellettuale e cercarvi, sformate e magari ridotte a grossa semplicità, opinioni di filosofie tedesche. E forse è perfino più facile giudicarli poveri e comuni, senz'altro. Ma l'importante è vedere con quale intensità e coerenza questi pensieri fossero vissuti. Quando Towianski dice: « la verità, l'idea sola, non è che teoria e non serve a nulla, finché non sia applicata alla pratica e non passi nell'azione: via via che si accetta un'idea, bisogna abituarsi a svegliare in noi stessi la cura di realizzarla e di cavarne un'azione », cominciamo a intendere come mai a uomini nuovi, a uomini pieni del sentimento di attività e di vita, quali un Mickiewicz o un Canonico, a cui il cristianesimo doveva talvolta apparire come una venerabile dottrina, tramandata in formule fisse dai progenitori, la voce di questo cristiano d'avanguardia potesse sonare profetica. E ammiriamo in lui la sottile e quasi elegante saggezza profana, quando dice: « dopo aver compiuto il sacrificio in ispirito, bi-

sogna continuarlo nel corpo e applicarlo all'azione: *bisogna esaminare le circostanze terrestri e agire nella realtà della terra*», (questo, no, non è tolstoiano), ovvero: «l'uomo veramente umile vede tutto nella realtà, e però è pieno di timore, non è mai sicuro di sé medesimo e non promette con sicurezza»; «senza rinnegare la verità che voi sentite, sforzatevi di esprimerla in termini bene appropriati, facendo certe concessioni al prossimo, prendendo interesse alla sua esistenza quotidiana e senza abbandonare un tono naturale e socievole»; o anche: «ci si può divertire un poco insieme, magari giocare un poco a *whist*, purché questo ravvicinamento serva a facilitare in seguito ciò che più importa al cristiano; — una ragazza che avrà ballato tutta la notte, pregherà meglio la mattina e lavorerà più volentieri; questa effusione del suo soverchio di forze terrestri, questa soddisfazione accordata al bisogno della sua età, le scioglieranno lo spirito e le permetteranno di dominare il corpo». Perché «dove è la vita, ivi è Dio». Si ripensa fugacemente a un altro santo moderno, a Filippo Neri. E finalmente percepiamo l'eco di una profonda e originale esperienza religiosa in queste veramente solenni parole: «il cristiano non deve mai dire: io lavorerò, e a forza di lavoro conquisterò questa o quell'altezza. Nulla di conquistato per il cristiano, nulla di cui egli possa sentirsi sicuro. Anche per Gesù Cristo non vi era nulla di conquistato, nulla di assicurato, poiché, al giardino degli olivi, egli era in preda alla morte spi-

rituale, egli lottava con la morte, e diceva: l'anima mia è triste fino alla morte».

Eco di una profonda, ma occulta e segregata, esperienza spirituale: ché, se la voce del «santo» s'è spenta da mezzo secolo, la sua figura, a ogni anno che passa, si circonfonde d'altra ombra e di altro silenzio. Possiamo supporre quanti dei problemi odierni futuri la sua genialità etica presentisse; possiamo, brancolando, toccare i vincoli ideali che lo legano a un Gioberti o a un Tyrrel. Ma non v'è un libro in cui egli pienamente riviva per noi e per i posteri. Gli storici della letteratura polacca possono senza perplessità negare a Towianski genialità intellettuale e alla sua prosa le qualità di evidenza narrativa e di persuasione eloquente. «Egli agiva e non scriveva» disse il Canonico. E proseguiva: «alcune di queste note, è vero, furono stampate: ma in numero ristretto di esemplari. E non vennero poste in commercio, precisamente perché non fornissero materia a discussione ed analisi intellettuale, mentre non sono che un fievole ricordo della vita che accompagnava la sua parola». Diciamo pure: troppo fievole ricordo. Anche il Canonico non era, né pretendeva d'essere, un grande scrittore. Né solo per i grandi scrittori v'ha da essere gratitudine e venerazione nel mondo; ma chi ripensa al culto amoroso ed austero che questi uomini serbarono alla sacra memoria e al desiderio che in noi sorge di veder viva e parlante la figura di Andrea Towianski, non può non dolersi che manchino su lui pagine scritte da una mano meno lenta e pesante.

E nemmeno v'è offesa verso uno scrittore così sobrio e modesto, se confesso che talvolta vien fatto di sospendere la lettura dei frammenti raccolti da Attilio Begey e di chiedere: che cosa manca perché questo sia un libro come i *Pensieri* di Pascal? Ovvero, quando ci accade d'intuire confusamente le relazioni personali e drammatiche in cui quei pensieri nacquero e si svolsero: perché non abbiamo una fluida e veemente narrazione di quella vita, un libro di fioretti del Towianski? Per i towianisti non si ripeté il miracolo della Pentecoste.



Forse la scarsa diffusione ed efficacia della nuova parola si deve a questo difetto di apostoli combattivi e di evangelisti eloquenti? alla ripugnanza, umile e tuttavia inconsciamente orgogliosa, che gli adepti sentirono verso il contatto con una più larga vita e con l'agitazione delle masse, dal cui spirito caotico viene l'impulso alle religioni? o alle deboli costruzioni intellettuali sulla reincarnazione, sugli spiriti oscuri e benefici, sulla missione affidata all'anima di Napoleone, con cui il Towianski accompagnava la sua dottrina morale? Sono problemi a cui posso qui appena accennare, e non senza esitazione e dubbiezza. Poiché sùbito ritorno, con la riguardosa soggezione che ogni uomo deve ad una umanità superiore, ad altre parole del Canonico, gravi di una commozione che quasi pro-

rompe: « noi abbiamo veduto in lui a qual grado può giungere nell'uomo l'amore operoso di Dio, il lume e la forza superiore per conoscere e combattere il male sotto qualsiasi forma.... »

Ma possa qualcuno, mentre ancora non è troppo arduo raccogliere i documenti e le testimonianze e ricostruire gli stati d'animo, sentirsi invogliato a scrivere un bel libro sulla figura e l'azione di Andrea Towianski! È già tempo di riflettere più maturamente sopra un fatto capitale del secolo decimonono: la preparazione di una nuova volontà religiosa. E Towianski è doppiamente nostro: per il tempo nostro e per la patria nostra che lo adottò. Come l'intelligenza della nostra storia moderna è in gran parte affidata a colui che riesca ad intendere la Riforma e la Controriforma, così l'intelligenza del Risorgimento e però la coscienza del nostro presente e del nostro avvenire nel mondo è affidata a colui che indaghi i segreti religiosi del nostro riscatto politico. Quando il Canonico diceva che « ciò che costituisce il malessere e la debolezza degli italiani è la immensa distanza fra il loro spirito, spesso elevato, e la loro vita reale sovente assai bassa » non diceva un pensier del suo capo, ma esprimeva ancora una volta uno stato d'animo allora molto diffuso e che fu causa potentissima della nostra risurrezione, come dovrà essere la causa della vostra vera grandezza.

INDICE.
